Münster.1931.№32

Phil. Diss.

Anglistik.

August Wilhelm Schlegels Einfluß auf William Hazlitt als Shakespeare-Kritiker.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Georg Schnöckelborg
aus Alfhausen.

1931

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)
50 14

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Oktober 1930.

Dekan: Herr Prof. Dr. Richard Schmidt.

Referent. Herr Prof. Dr. Wolfgang Keller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern.

Literatur-Verzeichnis.

Bernays, Michael: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare, Leipzig 1872.

Birrell, Augustine: William Hazlitt, 1902.

Brandl, Alois: Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.

Dictionary of National Biography, 1908.

Dodd, William: Beauties of Shakespeare, 1752.

Douady, Jules: Liste chronologique des Œuvres de William Hazlitt, Paris 1906.

Douady, Jules: Vie de William Hazlitt, l'Essayiste, Paris 1907.

Fehr, Bernhard: Das Shakespeare-Erlebnis in der englischen Romantik, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 65, 1929.

Elton, Oliver: Survey of English Literature (1780—1830), 1920.

Genée, Rudolf: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, 1870.

Genée, Rudolf: A. W. Schlegel und Shakespeare, Berlin 1903.

Genée, Rudolf: Studien zur Schlegelschen Shakespeare-Uebersetzung, (Schmollers Archiv), 1881.

Gilfillan, George: Galleries of Literary Portraits, Works Vol. XI., 1854.

Gundolf, Fr.: Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911.

Haym, Rudolf: Die romantische Schule, 5. Auflage, besorgt von Oskar Walzel, Berlin 1928.

Hazlitt, William: Characters of Shakespear's Plays, 1918.

Hazlitt, William: Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elisabeth, 1821.

Hazlitt, William: A View of the English Stage; or, a Series of Dramatic Criticisms, 1818.

Hazlitt, William: The Spirit of the Age, 1825.

Hazlitt, William: Table Talk, Essays on Men and Manners, 1902.

Hazlitt, William: The Round Table; a collection of essays on Literature, Men and Manners, Edinburgh, 1817.

Hazlitt, William: A collected Edition of William Hazlitt's Works, edited by A. R. Waller and A. Glover, 1902—04.

Hazlitt, William: New Writings, collected by P. P. Howe, 1927.

Hazlitt, William: Lectures on the English Poets, 1818.

Hazlitt, William Carew: Memoirs of William Hazlitt, 1867.

Hazlitt, William Carew: Four Generations of a Literary Family, 1897.

Hazlitt, William Carew: Lamb and Hazlitt, 1900.

Helmholtz, Anna, A.: The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm von Schlegel. (University of Wisconsin Dissertation), 1907.

Herford, Charles Harald: The Age of Wordworth, (= Handbooks of English Literature), 1897.

Herzfeld, Georg: August Wilhelm Schlegel in seinen Beziehungen zu englischen Dichtern und Kritikern, Archiv für neuere Sprachen, Bd. 139. 1919.

Howe, P. P.: The Life of William Hazlitt, 1922.

Howe, W. D.: Hazlitt. (The Cambridge History of English Literature, Vol. XII.)

Ireland, Alexander: List of Hazlitt's Writings, 1869.

Ireland, Alexander: William Hazlitt, Essayist and Critic, 1889.

Joachimi-Dege, Dr. Marie: Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig 1907.

Johnson, Dr. Samuel: The Plays of William Shakespeare, 1765. (Mit den Einleitungen von Pope, Theobald. Hanmer, Warburton und Rowe's „Account of the Life, etc. of Mr. William Shakespeare".)

Keller, Wolfgang: Shakespeares Werke, übers. v. Schlegel-Tieck m. Einl. (1911) Berlin.

Knight, Charles: Studies of Shakespeare, 1849.

Koberstein, Karl Aug.: Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland, Leipzig 1858.

Lamb, Charles: Poems, Plays and Miscellaneous Essays.

Lee, Sir Sidney: A Life of William Shakespeare, new ed. 1915.

Emile Legouis and Louis Cazamian: A History of English Literature, Engl. Transl., 1927.

Lüdeke, Harry: Ludwig Tieck und das alte englische Theater, ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frankfurt a. M. 1922.

Malone, Edmund: Shakespeare's Works, Variorum Edition, Edited by Boswell, London 1821.
Margraf, Ernst: Der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische am Ende des 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, Diss. Leipzig, 1901.
Morgann, Maurice: Essay on the Dramatic Character of Sir John Fallstaff, 1777.
Morgann, Maurice: Modern Characters from Shakespeare, alphabetically arranged, 1778.
Oliphant, Mrs. Morgant: Literary History of England at the end the 18th and the beginning of the 19th century, 1882.
Pierce, F. E.: Currents and Eddies in the English Romantic Generation, 1919.
De Quincey, Thomas: Collected Writings. New and enlarged edition by David Masson, Edinburgh 1890, Bd. 5, 11.
Richardson, William: A philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters, 1774.
Richardson, William: Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard III., King Lear, and Timon of Athens, 1784.
Richter, Helene: Geschichte der englischen Romantik, Halle 1911.
Saintsbury, George: History of Criticism, 1904.
Saintsbury, George: Essays in English Literature (1780—1860), 1890.
Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 3 Teile, Heidelberg 1917.
Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, kritische Ausgabe von G. V. Amoretti, 2 Bde, Bonn und Leipzig 1923.
Schlegel, August Wilhelm: A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature. Translated by John Black, revised by A. J. W. Morrison, 1846, (Bohn's Standard Library).
Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke, herausgegeben von E. Böcking, Leipzig 1846.
Smith, David Nichol: Shakespeare Criticism, 1916.
Smith, David Nichol: Shakespeare in the 18th century, Oxford 1928.
Staël, Mme de: De l'Allemagne, Paris 1842.
Stephan, Leslie: Hours in a Library (2nd Series), 1892.
Vischer, Fr. Th.: Shakespeare-Vorträge, Stuttgart und Berlin, 1905.

Walzel, Oskar: Der Kritiker Lessing und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 65, Leipzig 1929.
Whately, Thomas: Remarks of some of Shakespeare's Characters, 1785.
Wylie, Laura Johnson: Studies in the evolution of English Criticism, Boston, 1894.
Zeitlin, Jacob: Hazlitt on English Literature, New York 1913.
Blackwood's Magazine: Febr. 1818, June 1818, March 1818 April 1818, August 1818, July 1822, August 1822, July 1824, March 1825.
Edinburgh Review: February 1816, August 1817, November 1820.
London Magazine: February 1820, April 1821, May 1821, June 1823, June 1825.
Monthly Review: Band 92, 93, 101, 107, 123.
Quarterly Review: Band 17, 18, 22, 26, 29, January 1906.

I.

Shakespeare in England und Deutschland bis zum Erscheinen von Schlegels Vorlesungen im Englischen.

Shakespeare ist in England immer lebendig gewesen. Er ist nie von der englischen Bühne verdrängt worden. Auch in der Zeit Drydens und Popes, die vorwiegend klassizistisch eingestellt war, wurde Shakespeare von allen Dichtern am meisten gefeiert. Die vielen Ausgaben, die um diese Zeit entstanden, sind ein beredtes Zeugnis dafür. Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben wir eine fortlaufende Reihe von Shakespeare-Ausgaben und -Bearbeitungen, von Nicholas Rowe (1709) angefangen über Alexander Pope (1725), Lewis Theobald, der 1733 die erste kritische Ausgabe besorgte, Sir Thomas Hanmer (1743—4), Bischof Warburton (1747) und David Garrick bis Samuel Johnson (1765). Waren bislang die Shakespeare-Ausgaben mehr dem persönlichen Geschmack unterworfen gewesen, so entstanden jetzt die kritischen Ausgaben von Edward Capell, George Steevens und vor allem Edmund Malone, 1821 von Boswell herausgegeben, ein Werk, das auch heute noch einzigartig dasteht. Eine Biographie Shakespeares, 1709 zum ersten Male von Rowe versucht, geht der Ausgabe voraus. Auch auf dem Gebiete des Quellenstudiums, das schon von Gerard Langbaine, Pope, Theobald, Mrs. Lennox, Johnson und Capell eifrig betrieben worden war, haben Steevens und Malone Unerreichtes geleistet, und in diesem Punkte waren beide vorbildlich für die Romantiker, sowohl in England als auch in Deutschland. Wir sehen also bis zur Romantik ein stetes Forschen in Shakespeare. Mag auch mancher der Herausgeber in verschiedenen Punkten daneben geschossen haben, so zeugen die Bemühungen doch von einem lebhaften Interesse, und berücksichtigt man den Zeitgeist, der damals herrschte, so werden einem manche Mängel verständlich werden.

Gleichsam parallel mit den Shakespeare-Bearbeitungen laufen die Shakespeare-Kritiken. Dryden macht den Anfang. In seinem „Essay of Dramatic Poesy" (1668) hebt er die charakteristischste Eigenschaft Shakespearescher Kunst hervor: Natürlichkeit und Echtheit der Darstellung. Den Vorwurf der Ungelehrsamkeit bekämpft Dryden. Shakespeare war von Natur aus gelehrt. Daneben tadelt Dryden Shakespeares Zweideutigkeit im Witz, die Verstöße gegen die Aristotelischen Regeln und das übertriebene Pathos in den ernsten Stellen. Shakespeare ist jedoch überall da groß, wo sich ihm die Gelegenheit bietet, seine Größe zu zeigen. Diese mehr allgemeinen Bemerkungen über Shakespeares Kunst wurden in der Folgezeit stets wiederholt. Pope übernimmt im Vorwort zu seiner Shakespeare-Ausgabe die Ausführungen Drydens. Etwas verhältnismäßig Neues bringt Pope — wenn man von Byssches „Art of English Poetry" (1702), einer Chrestomathie ausgewählter Abschnitte, absieht — dadurch, daß er schöne Stellen bei Shakespeare besonders kennzeichnet durch einen Stern u. dgl. Warburton (1. 47) und Dr. William Dodd (1752) mit seinen „Beauties of Shakespeare"[1]) verdanken Popes Methode ihre Anregung. Samuel Johnson erreicht den Höhepunkt Shakespearescher Kritik bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Stellung, die er einnimmt, ist eine doppelseitige. Einmal tritt er noch ganz in die Fußstapfen seiner Vorgänger, d. h. er lobt Shakespeares Natürlichkeit in der Darstellung der Handlung und der Charaktere, die er allerdings im Gegensatz zu Pope nicht als Individuen, sondern als allgemein gültige Typen betrachtet, und macht Shakespeare die Vorwürfe, die wir auch schon bei Dryden und Pope finden, zum zweiten Male aber bedeutet Johnsons Kritik einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der alten Schule. Ein wesentliches Verdienst gebührt Johnson dadurch, daß er mit den traditionellen Ansichten über die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung aufgeräumt hat. Außer der Einheit der Handlung läßt Johnson keine Einheit gelten. Er legt dar, daß die Einheiten von Ort

[1]) Diese Sammlung hat keinem Geringeren als Goethe, aber auch schon Herder, Shakespeares Schönheiten vermittelt. (Vgl. A. Leitzmann, Shakspeare-Jahrbuch 57.)

und Zeit aus falschen Erwägungen heraus entstanden sind. Als erster betont Johnson weiterhin die Mischung von Tragik und Komik. Er zieht Shakespeares Komik wegen ihrer Ungezwungenheit und Freiheit in der Konception der Tragik vor, die ihm etwas mühsam zusammenkonstruiert zu sein scheint. Neben diesen erweiternden Gedanken gegenüber seinen Vorgängen liegt vor allem der Wert derJohnsonschen Kritik in der ästhetischen Betrachtungsweise der Shakespeareschen Stücke, die den Anfang bildet zu der neuen Schule, die sich in der Romantik zur vollen Blüte entwickelte. In den Anmerkungen zu den Stücken weist Johnson nicht nur auf besonders schöne Stellen hin, wie es ja vor ihm schon geübt worden war, sondern er fügt Charakteristiken von Einzelpersonen hinzu, und dadurch leitet er die neue Schule ein. Unter seiner Anregung entstehen jetzt mehrere kleinere Schriften. 1774 erscheint William Richardsons „Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters." Richardson behandelt hier nach ästhetisch-philosophischen Gesichtspunkten Macbeth, Hamlet, Jacques in „As you like it" und Imogen. In der Einleitung schickt er allgemeine Bemerkungen über Shakespeare voraus, die jedoch nichts Neues bringen. Drei Jahre nach dem Erscheinen dieser Abhandlungen folgt Maurice Morganns „Essay on the Dramatic Character of Sir John Fallstaff", 1777, im Jahre darauf, vom selben Verfasser „Modern Characters from Shakspeare, alphabetically arranged", die im selben Jahre drei Auflagen nacheinander erleben. 1784 gibt Richardson eine Fortsetzung seiner ersten Schrift mit seinen „Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard III, King Lear, and Timon of Athens". 1785 kommt Thomas Whately mit seinen „Remarks on some of the Characters of Shakespeare". Whately hatte schon lange vor Veröffentlichung dieses Bändchens den Entschluß gefaßt, kleinere Aufsätze über Shakespeares Hauptcharaktere zu bringen[2]), er kam jedoch nur zu dieser einen Darstellung, in der er Richard III. mit Macbeth vergleicht. Wir werden gelegentlich später noch auf die letztgenannten Schriften zurückzukommen haben.

[2]) Siehe Vorwort zu den „Remarks".

Aus der Entwicklung der Shakespeare-Kritik seit Johnson geht hervor, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine ganz neue Art der Shakespeare-Behandlung eingesetzt hat. Ein langer Faden, der von Dryden begonnen und von Pope, Theobald, Warburton und Hanmer weitergesponnen wurde, wurde von Johnson abgeschnitten, und dieser fing gleichzeitig wieder einen neuen Faden an, der dann von Richardson, Morgann und Whately aufgenommen wurde. Das gemeinsame Ziel der letzteren ist, Shakespeares Schönheiten aufzudecken, Shakespeares dramatische Kunst zu zeigen. Aber wie jede neue Richtung nicht plötzlich in Aktion tritt, sondern sich erst langsam und Schritt für Schritt durchringen muß, so ist es auch hier. Johnson und seine Schüler leisten gleichsam die Pionierarbeiten für die spätere Generation. In England scheint jedoch der Marsch, der unter Johnsons Führung begonnen worden war, nach dem Ableben der ersten Vertreter dieser neuen Schule zu stocken. Es fehlt der Führer, der sich nun an die Spitze stellte. England hat diesen Führer nicht hervorgebracht. Er wurde der englischen Kritik erst gegeben mit August Wilhelm Schlegel. Betrachten wir jetzt kurz die Lage in Deutschland.

Es bestand in Deutschland bis zur Romantik noch ein ziemliches Durcheinander von Anschauungen und Richtungen. Die klassizistisch eingestellten Rationalisten, an ihrer Spitze Nicolai, haben Shakespeare nie richtig verstanden. Sie unterscheiden streng zwischen korrekt und inkorrekt. Shakespeare ist für sie der Vertreter der Unform, und aus diesem Grunde wird er nicht anerkannt. Der Sturm und Drang, die scharfe Reaktion auf den Rationalismus, fällt ganz ins Extrem. Genie ist das Schlagwort dieser Richtung. Shakespeare ist das Naturgenie, das ohne jede künstlerische Ueberlegung wild und impulsiv schafft. Forschungen und Betrachtungen bedeuten für die Stürmer und Dränger Profanierung. Das Genie ist unantastbar. Shakespeare wird uneingeschränktes Lob gespendet. Die Einstellung der Romantiker ist diesen beiden Richtungen gegenüber grundverschieden. Sie trennen sich auch von den Klassikern, an deren Spitze Goethe und Schiller stehen. Anfangs gehen sie zusammen im Kampfe gegen die Rationa-

listen und den Sturm und Drang, und beide streben nach Vertiefung und künstlerischer Reflexion. Das Werk muß für sie eine künstlerische Form haben, und bei der Untersuchung von Shakespeares Stücken stellt man fest, daß Shakespeare eine von ihm beabsichtigte Kunstform hat. Er ist das Kunstgenie, das mit voller Ueberlegung seine Kunstform wählt. Die Romantiker stellen Shakespeare dem deutschen Volke vor als das Muster für eine Nationalbühne und führen somit das weiter aus, was Lessing und Herder lange vorher schon angebahnt hatten. Die Klassiker greifen auf die Antike zurück und suchen dort ihr Vorbild. Beide Wege trennen sich hier. Unter den Romantikern ist es vor allem August Wilhelm Schlegel, der für Shakespeare und seine Verbreitung in Deutschland streitet. Wie kein zweiter hatte Schlegel sich in Shakespeare eingelebt und ihn verstanden. Durch seine unermüdliche Uebersetzertätigkeit und durch sein Einfühlen in die Eigenarten Shakespearescher Kunst hatte er sich dessen Sprache ganz zu eigen gemacht. Sein Bestreben war, in seiner Uebersetzung dem Original so nahe als möglich zu kommen. Bernays[3]) gibt uns einen Einblick in Schlegels Uebersetzerarbeit. Stellen, die ihm noch nicht ganz dem Original zu entsprechen schienen, verbesserte Schlegel entweder selbst, oder er ließ sie durch Karoline verbessern. Die Annahme, daß Karoline die Korrekturen selbständig vornahm, ist wohl falsch[4]). Was Schlegel mit seiner Shakespeare-Uebersetzung geschaffen hat, wird ihm ein bleibendes Verdienst im deutschen Volke sichern. An Schlegels Uebersetzung reichen alle bisherigen Versuche noch nicht im entferntesten heran. Schlegel ist und bleibt immer noch der Meister. Er hat durch seine mustergültige Uebersetzung Shakespeare zu einem der Unsrigen gemacht, ja, Shakespeare war selbst noch vor unseren eigenen Klassikern dem deutschen Volke vertraut. Shakespeare war für die Romantiker und speziell für August Wilhelm Schlegel der Pol, um den sich alles drehte. 1796 veröffentlichte Schlegel in Schillers „Horen" „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", im Jahre darauf im selben Or-

[3]) „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare", 1872.

[4]) Vgl. Keller, Shakespeares Werke, 15. Teil, Seite 183.

gan „Ueber Shakespeares Romeo und Julia". Nach längerer Pause, als er in Begleitung der Mme de Staël war, hielt er 1808 in Wien seine „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur". Gerade diese letzteren Vorlesungen sind es, die die neue Schule romantischer Shakespeare-Kritik begründen. Den historischen Gesichtspunkt sich vor Augen haltend, geht Schlegel aus von einer Auseinandersetzung über Antike und Moderne oder Romantik. Er gibt dann eine Darstellung der griechischen Bühne, schreitet weiter vor zu den Römern und Franzosen als den Nachahmern der Antike und kommt dann zu der spanischen und vor allem englischen Bühne, als deren Hauptrepräsentanten er eben Shakespeare behandelt. Schlegel spricht dann noch am Schluß von der deutschen Bühne, gibt einen kurzen Ueberblick über die deutsche Literatur und zeigt Wege in die Zukunft. Wir sehen, es ist ein umfassendes Programm, das Schlegel ausgeschrieben hat. Vor einem weiten, großen Hintergrunde führt er die verschiedenen Völker und ihre bedeutendsten literarischen Produktionen an unseren Augen vorüber. Das, worauf es ihm vor allem in diesem großen Gemälde ankommt, ist, uns Shakespeare klar zu zeichnen und dessen überragendes Werk uns nahe zu bringen. Die Behandlung des griechischen Theaters dient ihm sozusagen als Ouvertüre, als einleitende Betrachtung zu dem eigentlichen Höhepunkte Shakespeare, dessen Werk er hauptsächlich vom ästhetischen Standpunkte betrachten will. Er will sich in jedes Stück hineinversetzen, mitfühlen mit all den Regungen des Dichters, die Hauptidee, die dem betreffenden Stücke zugrundeliegt, herausarbeiten, auf besondere Schönheiten hinweisen, Charaktere schildern, sowohl einzeln als auch im Verhältnis zu anderen, Vergleiche anstellen, um hieran besonders Shakespeares Größe zu zeigen. Und gerade auf diesem Gebiete hat sich August Wilhelm Schlegel vor allen anderen Zeitgenossen ausgezeichnet. Von ihm geht dann die Linie weiter zu den englischen Romantikern und Interpreten Shakespeares.

Schlegels Ruf drang bald über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus. Mme de Staël, die Schlegels Vorlesungen in Wien im Jahre 1808 beiwohnte, widmet ihrem Günstling ein

längeres Kapitel in ihrem damals schon weit verbreiteten Buch „De l'Allemagne". Dieser Artikel hat viel dazu beigetragen, Schlegel im Auslande, vor allem auch in England bekannt zu machen. Später hat Schlegel seine Bekanntschaft in England selbst noch erweitert durch zwei Reisen, die er hauptsächlich wegen seiner indischen Studien nach London unternahm. Außerdem suchten ihn in Deutschland, in Göttingen und Bonn, mehrere bedeutende Männer der damaligen Zeit von England aus auf[5]).

Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" wurden bald nach ihrem Erscheinen in Deutschland in fremde Sprachen übertragen. In Deutschland erschienen sie als Buch in Heidelberg, 1809—1811 in zwei Teilen. Eine zweite Ausgabe in drei Teilen erfolgte im Jahre 1817. Ein paar Jahre nach der Veröffentlichung der ersten Auflage erschien die französische Uebersetzung „Cours de littérature dramatique" . . . . Traduit (par A. H. Necker de Saussure) de l'allemand. 3 tomes, Paris et Genève, 1814. Im folgenden Jahre erschien auch die englische Uebersetzung „A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature", translated from the German by John Black. 2 volumes. London, 1815. John Black war der Herausgeber des „Morning Chronicle". Eine zweite Ausgabe mit einer Einleitung von R. H. Howe erschien in London 1840, eine dritte „revised, according to the last German edition" von A. J. W. Morrison, 1846 in H. G. Bohn's Standard Library.

Bei den geringen und verhältnismäßig schüchternen Ansätzen neuer, romantischer Shakespeare-Kritik in England kann man verstehen, daß August Wilhelm Schlegels Vorlesungen von den literarisch gebildeten und interessierten Kreisen in England mit Freuden begrüßt und aufgegriffen wurden. Hier war der eigentliche Kern der Sache getroffen. Hier

---

[5]) Nähere Ausführungen über Schlegels Verhältnis zu den englischen Romantikern, allerdings nur, was die rein äußerlichen, persönlichen Beziehungen angeht, gibt Georg Herzfeld in einem kleinen Artikel im „Archiv für neuere Sprachen und Literaturen", Bd. 139, 1919, S. 149 ff.: „August Wilhelm Schlegel in seinen Beziehungen zu englischen Dichtern und Kritikern."

fand man das richtungweisende Programm verkündet, das mit allen zuvor bestehenden falschen Ansichten aufräumte und Shakespeare im deutschen und englischen Volke nicht nur, sondern in der ganzen Welt die Stelle anwies, die ihm gebührte, und in der ihn jeder echte Romantiker sehen wollte. Hier fand man endlich das, was man ebenfalls vielleicht schon dunkel empfunden hatte, klar ausgesprochen und formuliert. Es ist hier nicht der Ort, über die Vorteile und die Nachteile oder die Fehltritte Schlegels zu urteilen und an seinen Vorlesungen wissenschaftliche Kritik zu üben. Wir müssen hier die Sache historisch auffassen. Für die Romantik war Schlegels Werk ein ungeheuerer Erfolg und das aufsehenerregendste literaturkritische Buch der ganzen Periode.

II.

August Wilhelm Schlegels Einfluß auf Samuel Taylor Coleridge.

In England haben Schlegels Vorlesungen den stärksten Einfluß ausgeübt. Samuel Taylor Coleridge schuldet Schlegel in seinen Shakespeare-Kritiken vielleicht am meisten. A. A. Helmholtz[6]) hat das Verhältnis von Coleridge zu seiner Quelle klar und ausführlich dargestellt. Um Coleridge gerecht zu werden, gibt Frl. Helmholtz zunächst eine Uebersicht über die Vorlesungen von Coleridge, als er Schlegel noch nicht kannte. Coleridge hatte damals schon die hauptsächlichsten Ideen. Aus gegenübergestellten Abschnitten aus beiden Kritiken ist zu ersehen, daß es sich hier um rein zufällige Uebereinstimmungen handelt. Beide Kritiker besitzen dieselben Grundelemente, die Bausteine, aus denen sie den Bau aufführen wollen. Der Unterschied liegt nur in der Art und Weise, in der beide dieselben Gedanken wiedergeben. Schlegel schildert breit und ausführlich, Coleridge drückt sich nur ganz knapp aus. So liegen die Verhältnisse in den Vorlesungen von 1809. Mit den Vorlesungen von 1811—1812 ändert sich das Bild etwas.

[6]) „The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm von Schlegel", University of Wisconsin Dissertation, 1907.

Für die ästhetische Entwicklung von Coleridge sind jetzt nicht mehr Lessing, Schiller, Kant und Herder bestimmend, sondern G. Maaß, Jean Paul Richter und Schelling. Wohl sind diese die Nachfolger der ersten, sie sprechen ihre ästhetischen Doktrinen aber klarer aus. Schlegel war Coleridge auch jetzt noch unbekannt, er hatte aber das Material, mit dem Schlegel baut bei der Hand, und so nähert sich Coleridge allmählich Schlegel. In seiner Auffassung von Shakespeare und seiner Kunst ist Coleridge nicht mehr weit von Schlegel entfernt. Shakespeare ist für ihn jetzt der große Meister in der Schilderung der Stimmungen des menschlichen Herzens, er ist der Meister des Wortspiels usw. In der Beurteilung von Shakespeare und Sophokles, die, wie er jetzt sagt, nicht nach denselben Gesetzen gemessen werden dürfen, stimmt er ganz mit Schlegel überein, während Lessing z. B. einen anderen Standpunkt vertreten hatte. Schlegels Aufsatz über „Romeo und Julia", der 1797 zum ersten, 1801 zum zweiten Male veröffentlicht worden war, scheint Coleridge während seines Aufenthaltes in Deutschland (1798 bis 1799) gelesen zu haben, und bei der Abfassung seiner Vorlesungen von 1811—1812 ist ihm manches daraus wieder ins Gedächtnis getreten. Frl. Helmholtz läßt die Entscheidung über die Beienflussung der „Romeo und Julia"-Kritik offen. Ein direkter Beweis, daß Coleridge Schlegels Aufsatz gelesen hat, ist nicht vorhanden. Mit der Kritik über „Romeo und Julia" hatte Coleridge seine 8. Vorlesung abgeschlossen. Vor Abhaltung der 9. Vorlesung hatte Coleridge Gelegenheit, Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" zu studieren. Coleridge übernimmt jetzt von Schlegel die Unterscheidung von antiker und moderner Literatur und deren Vergleich mit Skulptur und Malerei. Andere Entlehnungen lassen nur auf ein flüchtiges Lesen von Schlegels Vorlesungen schließen. Hier und da greift Coleridge einen Gedanken von Schlegel auf, die Anordnung ist ganz unsystematisch. Die Kenntnis, daß ein anderer ähnliche Gesichtspunkte vertritt wie er und diese mit Bestimmtheit ausdrückt, verursacht einen sichtbaren Wechsel im Ton seiner Kritik und eine Veränderung in der Methode des Verfahrens. In der Zwischenzeit von 1811/12 bis 1813/14

muß Coleridge Schlegels Vorlesungen genau studiert haben, wie aus den ausgedehnteren Entlehnungen hervorgeht. So ist die erste Vorlesung von 1813/14 über die allgemeinen Gesichtspunkte seiner Kritik sicherlich auf Schlegel aufgebaut. Die anderen fünf Vorlesungen sind zum größten Teil originell, nur ab und zu finden sich übereinstimmende Stellen. Frl. Helmholtz bemerkt sehr richtig, daß Coleridge in der Interpretation der Shakespeareschen Charaktere von Schlegel nichts zu lernen hatte. Fast im Wortlaut übereinstimmend ist die Illustration zu den Schöpfungen auf dem Gebiet der schönen Künste, die Schlegel mit Gärten verglichen hatte, die, von Kinderhand angelegt, bald zusammenfallen. In den Vorlesungen von 1818 finden sich die meisten Entlehnungen. Die Vorlesungen sind nicht mehr so fragmentarisch wie die vorhergegangenen, und Coleridge war inzwischen tiefer in Schlegel eingedrungen. In der Schilderung des griechischen Dramas und der Eigentümlichkeiten von Shakespeares Dramen findet sich kaum ein Satz, der nicht irgendwie mit Schlegel in Verbindung zu bringen wäre, nicht nur was den Ideengehalt, sondern auch die Sätze und Wörter anbelangt, Auch hier hat Coleridge nicht streng Schlegels Ordnung in der Reihenfolge befolgt, sondern rhapsodisch hier und da Abschnitte aus Schlegels Vorlesungen herausgegriffen und sie nach eigenem Gutdünken aneinandergefügt. Frl. Helmholtz bringt interessante Beispiele für die Kompositionstechnik von Coleridge, wie er einmal längere Stellen bei Schlegel in einem kurzen Satz zusammenfaßt, ein anderes Mal einen Punkt, den Schlegel nur kurz angedeutet hat, näher erörtert. Coleridge hat sich Zeit seines Lebens gegen den Vorwurf eines Plagiats gewehrt. Entrüstet hat er jeden Verdacht, er habe Schlegels Vorlesungen benutzt, abgelehnt. Thomas De Quincey[7]) war es besonders, der ihm Originalität in seinen Vorlesungen abgesprochen hat. De Quincey mag persönliche Gründe für seine Angriffe gegen Coleridge gehabt haben, und deshalb hat man seine Kritik auch wohl nicht für ganz ernst genommen. Frl. Helmholtz hat aber durch ihre Arbeit das Schuldverhältnis von Coleridge zu Schlegel

---

[7]) Works, Edition Masson, Bd. 5, S. 231 ff.

überzeugend dargestellt, und trotz der Leugnungen von Coleridge muß man ihn jetzt in der Shakespeare-Kritik als Schüler von Schlegel ansehen, der ganz seinem Lehrmeister gefolgt ist.

I.

Hazlitts Anfänge als Shakespeare-Kritiker.

William Hazlitt (1778—1830) hielt seine Shakespeare-Vorlesungen an der Surrey Institution in London, wo auch Coleridge seine Vorlesungen gehalten hatte:

1817: Characters of Shakespear's Plays,
1818: Lectures on the English Poets,
1819: Lectures on the English Comic Writers,
1821: Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth.

1818 war noch ein Buch von ihm erschienen „A View of the English Stage, or: A Series of dramatic Criticisms", eine Sammlung von Theaterkritiken, die er hier in Buchform in die Oeffentlichkeit brachte.

Mit seinen Vorlesungen über die „Characters of Shakespear's Plays" beginnt eigentlich erst Hazlitts Laufbahn als Literat und Kritiker. Was Hazlitt vorher geschrieben hat, trägt einen ganz anderen Charakter. Sein erster schriftstellerischer Versuch ist „An Essay on the Principles of Human Action: being an argument in favour of the natural disinterestedness of the human mind. To which are added some remarks on the System of Hartley and Helvetius", 1805. Es ist ein für sein damaliges Alter sicherlich höchst originelles Werk, das aber, abgesehen davon, daß es garnicht auf das eingeht, was der Titel ankündigt, eine Verteidigung der natürlichen, wohlwollenden Veranlagung des menschlichen Geistes, wegen des trockenen, verhärteten Stils wenig Anklang fand. Ebenso sind die folgenden, meist politischen Artikel ohne Bedeutung und Beachtung geblieben: — 1806: „Free Thoughts on Public Affairs", 1807: „An Abridgment of the Light of Nature Revealed, by Abraham Tucker, Esq., originally published in seven volumes, under the name of Edward Search, Esq.", wo er die

sieben Bände allerdings gewandt in einen Band kondensiert. Im selben Jahre erschienen noch zwei Schriften „The Eloquence of the British Senate; or Select Specimens from the Speeches of the most distinguished Parliamentary Speakers, from the beginning of the Reign of Charles I. to the present time; with Notes, Biographical, Critical and Explanatory". Kurz darauf erschien „Reply to Malthus, or the Essay on Population". Drei Jahre später gibt Hazlitt eine Grammatik heraus: „A new and Improved Grammar of the English Tongue: for the use of Schools. In which the Genius of our Speech is especially attended to, and discoveries of Mr. Home Tooke and other modern writers on the Formation of Language are for the first time incorporated. To which is added a new Guide to the English Tongue, in a letter to Mr. W. F. Mylius, Author of the School Dictionary, by Edward Baldwin, Esq.", 1810. Sechs Jahre später gibt Hazlitt ein Buch heraus: „Memoirs of the late Thos. Holcroft, written by himself; and continued to the time of his death, from his Diary, Notes and other Papers", 1816. Die Fortsetzung ist von William Hazlitt. Wie man sieht, hat Hazlitt in diesen Jahren nicht gerade viel geschrieben. Lange Zeit liegt zwischen dem Erscheinen dieser kleinen unbedeutenden Arbeiten, deren langatmige, aufgeblasene Titel das scheinbar ersetzen sollen, was ihnen an innerem Gehalt und Bedeutung abgeht. Man könnte vermuten, daß Hazlitt die ganze Zeit auf die Abfassung dieser Arbeiten verwandt hätte. Das ist jedoch nicht der Fall. Er hat diese Zeit ernsten Studien gewidmet. Hazlitt hatte viel gelesen und wenig geschrieben. Neben der Literatur seines eigenen Volkes beschäftigte er sich mit den großen Dichtern anderer Literaturen. Die deutschen Dichter kannte er, soweit sie ihm in englischer Uebersetzung zugänglich waren. Die deutsche Sprache beherrschte er nicht. Schiller und Goethe hatte er gelesen. Von den beiden hatte er allerdings Goethe nie richtig verstanden. Schillers „Räuber" und „Don Carlos" machten auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck. Rousseaus „Nouvelle Héloïse" gehörte zu seinen Lieblingsbüchern. Die französische Sprache war ihm vertraut. Fünf Jahre war Hazlitt in Paris gewesen, wo er als Maler im Louvre Ge-

mälde kopiert hatte. Ueber seinen Bildungsgang sagt er uns selbst in dem Essay „On Living to one's self"[8]: „For many years of my life I did nothing but think. I had nothing else to do but solve some knotty point, or dip in some abstruse author, or look at the sky, or wander by the pebbled sea-side —

'To see the children sporting on the shore,
And hear the mighty waters rolling evermore.'

I cared for nothing, I wanted nothing, I took my time to consider what ever occured to me, and was in no hurry to give a sophistical answer to a question — there was no printer's devil waiting for me. I used to write a page or two perhaps in half a year; . . . . . If I was not a great author, I could read with ever fresh delight, 'never ending, still beginning', and had no occasion to write a criticism when I had done. . . . . I lived in a world of contemplation, and not of action". So war die Zeit, die Hazlitt verhältnismäßig sorgenlos in Wem (Shropshire) verbrachte, eine Zeit der Vorbereitung für seine spätere literarische Laufbahn, eine Zeit „geistigen Vorratsammelns"[9], die ihn an Wissen und Urteilskraft bereicherte und ihn allmählich zum Kritiker heranreifen ließ. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", 1815 ins Englische übersetzt, fielen nun bei Hazlitt, der sich um diese Zeit noch zurecht- und abfinden mußte mit all dem, was er in sich aufgesogen hatte, auf unverbauten, fruchtbaren und aufnahmefähigen Boden. Hazlitt hatte sicherlich wohl die „fundamental ideas". Die Gesinnungen und die Ansichten der meisten Romantiker, denen die Bewegung ein tiefes inneres Erlebnis wurde, werden im Großen und Ganzen dieselben gewesen sein. Allgemein hatte man ein vages Empfinden. Aber in Schlegels Werk fand man zum ersten Male diese eigenen Gedanken scharf umrissen und klar und bestimmt ausgesprochen wieder. So konnten Schlegels Vorlesungen nicht verfehlen,

---

[8]) Table Talk, S. 92, Ausgabe von Waller & Glover, Vol. VI, London 1903.

[9]) Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik, Bd. 2, 1. Teil, S. 195.

auch Hazlitt, der auf dem Gebiete der Kritik noch ein Neuling[10]) war, seinen Weg zu zeigen.

II.

Hazlitts Propaganda für Schlegel.

Hazlitt hat Schlegels Vorlesungen bald nach dem Erscheinen im Englischen gelesen und in sich verarbeitet. Schlegel scheint auf Hazlitt sofort einen tiefen Eindruck gemacht zu haben. Denn Hazlitt beginnt gleich, für das neu erschienene Buch Propaganda zu machen. In der Februar-Nummer der „Edinburgh Review" von 1816, also ein paar Monate nach dem Erscheinen der Uebersetzung, erschien eine Kritik, die anonym gehalten ist: „Lectures on Dramatik Literature. By W. A. Schlegel. Translated from the German, by John Black Esq. 2 vols. Baldwin & Co. 1815.". William Carew Hazlitt sagt in der Biographie seines Großvaters „Memoirs of William Hazlitt"[11]), daß er Hazlitts Hand in diesem Artikel nicht erkenne, daß aber aus einem Briefe von Leigh Hunt an Moore hervorgehe, daß der Artikel von Hazlitt stamme[12]). Wenn es auch in keiner Weise bezeugt wäre, daß der Artikel von Hazlitt geschrieben ist, so müßte man doch ohne weitere Ueberlegung Hazlitt als Verfasser der Kritik ansprechen. Es finden sich nämlich ganze Teile dieses Aufsatzes in späteren Kritiken Hazlitts wieder, und dies Zurückgreifen auf Stellen aus früheren Kritiken ist für Hazlitt ganz außerordentlich charakteristisch. Für eine Untersuchung des Verhältnisses von Hazlitt zu Schlegel ist die Kritik in der „Edinburgh Review" von großer Wichtigkeit. Hier sagt uns Hazlitt selbst, wie er über Schlegel denkt, in welchen Punkten er mit ihm übereinstimmt und in welchen nicht. Denn keineswegs hat Hazlitt Schlegels Gedanken einfach kritiklos übernommen. Da, wo Schlegel zu

---

[10]) George Saintsbury in seiner „History of Criticism", S. 251 ff. nennt ihn im Zusammenhange mit den Characters of Shakespear's Plays „novice".

[11]) Bd. I, S. 221.

[12]) Der Brief stand mir bei Abfassung der Arbeit nicht zur Verfügung.

weit ging, erkannte Hazlitt die Schwäche und ging seinen Weg für sich. Der Gegensatz zeigt sich vor allem in der Stellungnahme zu Shakespeares zweifelhaften Stücken. Schlegel schiebt Shakespeare alles zu. Er billigt von vornherein alles, was Shakespeare geschrieben hat und geschrieben haben kann. Für ihn ist Shakespeare die Verkörperung des romantischen Genies, das für ihn keine Schwächen zu besitzen scheint. Alles, was auch nur irgendwie mit Shakespeares Autorschaft in Verbindung gebracht werden kann, ist unumstößlich Shakespeares Eigentum. Die Mängel übersieht Schlegel ganz. „He will allow Shakespear to have had no faults", sagt Hazlitt, und hier geht er einen großen Schritt weiter. Er erkennt Shakespeares Schwächen, und da, wo er es für angebracht hält, weist er darauf hin. „We think he had a great many", fährt er an derselben Stelle fort, „and that he could afford to have had as many more." Oft spürt man in der Hazlittschen Kritik einen gewissen Argwohn Schlegel gegenüber heraus. In der Einleitung fällt er in ziemlich ausfallender Weise über die deutschen Schriftsteller und Denker allgemein her. Er sagt: „They (die Deutschen) are most at home, accordingly, in matters of fact, and learned inquiries. In art they are hard, forced, and mechanical; and, generally, they may be said to have all that depends on strength of understanding and persevering exertion, — but to want ease, quickness and flexibility", eine wenig schmeichelhafte Bemerkung. Es heißt weiter: „We should not have made these remarks, if the work before us had formed an absolute exception to them.". Etwas hat Hazlitt also doch an Schlegel auszusetzen. Im Ganzen jedoch billigt er dessen Standpunkt: „The view which the author has taken of the standard productions, whether tragic or comic, in these different languages, is in general ingenious and just; and his speculative reasonings on the principles of taste, are often as satisfactory as they are profound. But he sometimes carries the love of theory, and the spirit of partisanship, farther than is at all allowable.". Hazlitt mußte auch in vielen Punkten notwendiger Weise anders urteilen als Schlegel. Für ihn lagen die Verhältnisse schon ganz anders. Er hielt seine Vorlesungen rund zehn Jahre später als Schlegel, in einer Zeit, als die Ro-

mantik nicht mehr um ihre Stellung zu kämpfen brauchte. Der Rationalismus war endgültig zu Boden gerungen. Der Feuereifer, mit dem man zuerst für die neue Bewegung eingetreten war, hatte sich inzwischen etwas abgekühlt. Die Gemüter waren schon ruhiger geworden. Hazlitt mußte vieles mit klareren Augen betrachten als Schlegel, der als Kämpfer für eine neue Sache in der ersten Reihe stürmte und zunächst einmal die Bahn brechen mußte. Die Begeisterung, die ihn zum Angriff anfeuerte, ließ ihn vieles unrichtig betrachten, während diejenigen, die nach ihm kamen, die errungene Stellung mit aller Ruhe befestigen konnten. Sie konnten die Feinarbeit leisten, indem sie hier etwas Rohbehauenes abfeilten, dort etwas Zuvielweggerissenes wieder ausbesserten, im Großen aber doch derselben Bahn folgten.

III.

Die Kritik über Klassik und Romantik.

Wenn man zunächst den Plan der Ausführungen bei Schlegel und Hazlitt vergleicht, so wird einem da schon eine gewisse Aehnlichkeit auffallen. Nachdem Schlegel zu Beginn seiner Vorlesungen dargelegt hat, welche Anforderungen er an einen Kritiker stellt, kommt er zu einer längeren Definition von Klassik und Romantik. Hazlitt paßte eine derartige Darstellung nicht in den Rahmen seiner „Characters of Shakespear's Plays". Wir finden aber diese Teile zerstreut in seinen Schriften wieder. Im „Table Talk" ist das „Essay on Criticism" enthalten. Die Gegenüberstellung von Klassik und Romantik findet sich in den „Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth", wo er, wie es ja seine Eigenart ist, zum Teil auf den Artikel in der „Edinburgh Review" zurückgreift. Dort hatte er bei der Besprechung von Schlegels Definitionen längere eigene Betrachtungen eingeschaltet, denn die Bemerkungen am Schlusse dieser Illustrationen „We must now return, however, to our author" klingt doch so, wie wenn er das, was er bis dahin gesagt hat, als sein Original ausgibt. Schlegels Ausführungen brachten ihn auf Gedanken, die er als einen notwendigen Kommentar zu betrachten schien und

nach seiner Bemerkung eine Ergänzung zu Schlegel bedeuteten. In Wirklichkeit aber ist das, was er gesagt hat, nur eine Uebernahme und eine Aneignung der Schlegelschen Ideen. Schlegel war überhaupt der erste, der den Begriff „romantisch" geprägt hat. Zu Beginn seiner Vorlesungen heißt es: „Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder classischen, den Namen romantisch erfunden"[13]), und er meint sich selbst und seine Freunde damit. Schlegel war ein ausgezeichneter Kenner der Antike. Er war mit dem Geist und dem Wesen der antiken Dichtung vertraut. Von Hazlitt kann man das kaum annehmen. Er, Vertreter der sogenannten „Cockney-School", hatte keine akademische Bildung genossen. Wir wissen von ihm, daß er das, was er von den Alten kannte, aus Uebersetzungen geschöpft hat. Zwar ist eine akademische Bildung nicht unumgänglich notwendig für einen Kritiker. Sie braucht kein Gradmesser für seine Fähigkeit zu sein. Bei Schlegel und Hazlitt aber liegen die Dinge so, daß Schlegel in der Beurteilung der Antike sicherlich zuverlässiger und selbständiger ist als Hazlitt, der kaum die Hauptwerke der Antike kannte, und der deshalb nie so tief in den Geist der Alten eindringen konnte wie Schlegel. Es ist deshalb nicht zu verwundern, daß Hazlitt Schlegels Kritik als etwas ganz Neues erscheinen mußte, über das er selbständig vielleicht noch nie Betrachtungen angestellt hatte, und daß er sich diese Gedanken von Schlegel aneignet. Oft entlehnt er wörtlich. Die Stellen sind nicht der Reihe nach von Schlegel übernommen, sondern hier und da herausgerissen und dann zusammengestellt. Eine Nebeneinanderstellung beider Texte mag die Aehnlichkeit beider Kritiken zeigen.

Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtey oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophocles von dem eines Schauspiels von Shakespeare. Die Vergleichung zwi-

Sophocles differs from Shakespear as a Doric portico does from Westminster Abbey. The principle of the one is simplicity and harmony, of the other richness and power. The one relies on form or proportion, the other on quantity and

[13]) Vorlesungen, Heidelberg 1817, I. Bd., S. 13.

schen diesen Wunderwerken der Poesie und Architektur ließe sich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nötigt uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anderes ist und sein soll als jenes? Es gälte den Versuch. Die Vorliebe für das eine oder das andere wollen wir niemanden abstreiten. Die Welt ist weit, und es kann gar manches darin nebeneinander bestehen. Aber die einseitige unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner, sondern im Gegenteil das freie Schweben über abweichenden Ansichten und Verläugnung persönlicher Neigungen. (Vorlesungen I, S. 16 f.)

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesamte Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewußtsein dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poesie der Freude ersonnen. (Ib. S. 18.)

variety and prominence of parts. The one owes its charm to a certain union and regularity of feeling, the other adds to its effect from complexity and the combination of the greatest extremes. The classical appeals to sense and habit: the Gothic or romantic strikes from novelty, strangeness and contrast. Both are founded in essential and indestructable principles of human nature. We may prefer the one to the other, as we chuse, but to set up an arbitrary and bigotted standard of excellence in consequence of this preference, und to exclude either one or the other from poetry or art, is to deny the existence of the first principles of the human mind, and to war with nature, which is the height of weakness and arrogance at once.
(Age of Elizabeth, S. 320 f.)

Perhaps we may trace this difference to something analogous in physical organisation, situation, religion, and manners. First the physical organisation of the Greeks seems to have been more perfect, more susceptible of external impressions, and more in harmony with external nature than ours, who have not the same advantages of climate and constitution. Born of a beautiful and vigorous race, with quick senses and a clear understanding, and placed under a mild heaven, they gave the fullest developement of their external faculties: and where all is perceived easily, every thing is perceived in harmony and proportion.
(Ib. S. 327.)

Nächst dem Christentum ist die Bildung Europas seit dem Anfang des Mittelalters durch die germanische Stammart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernst des Gemüthes zu Gute kommen. (Ib. S. 20.) Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beymischung christlicher Gesinnung das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt. (Ib. S. 21.)

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für ächte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnden ließ.

Da das Christentum sich nicht wie der heidnische Gottesdienst mit gewissen äußeren Leistungen begnügte, sondern den ganzen inneren Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete

It is the stern genius of the North which drives men back upon their own resources, which makes them slow to perceive, and averse to feel, and which, by rendering them insensible to the single, successive impressions of things, requires their collective and combined force to rouse the imagination violently and unequally. (Ib. S. 327 f.)

It was a return to the period of the early heroic ages; but tempered by the difference of domestic manners, and the spirit of religion.
(Ib. S. 331.)

The marked difference in the relation of the sexes arose from the freedom of choice in women; which from being the slaves of the will and passions of men, converted them into the arbiters of their fate, which introduced the modern system of gallantry, and first made love a feeling of the heart, founded on mutual affections and esteem. The leading virtues of the Christian religion, self-denial and generosity, assisted in producing the same effect: Hence the spirit of chivalry, of romantic love, and honour.
(Ib. S. 331.)

sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber.

Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt. (Ib. S. 22.)

The mythology of the romantic poetry differed from the received religion: both differed essentially from the classical.
(Ib. S. 331.)

Bey den Griechen war die menschliche Natur selbstgenügsam, sie ahndete keinen Mangel, und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. . . . . Jene sinnliche Religion wollte nur äußere, vergängliche Segnungen erwerben; . . . . . in der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt. Die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseyns auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsere Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung

The religion or mythology of the Greeks was nearly allied to their poetry; it was material and definite. The Pagan system reduced the Gods to the humain form, and elevated the powers of inanimate nature to the same standard. Statues carved out of the finest marble, represented the objects of their religious worship in airy porticos, in solemn temples and consecrated groves. . . . . All was subjected to the senses. The Christian religion, on the contrary, is essentially spiritual and abstracted; it is 'the evidence of things unseen'. In the Heathen mythology, form is everywhere predominant; in the Christian, we find only unlimited, undefined power. The imagination alone 'broods over the immense abyss, and makes it pregnant'. There is, in the habitual belief of an universal, invisible principle of all things, a vastness and obscurity which confounds our perceptions, while it exalts our piety. A mysterious awe

ist. . . . . So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung. . . . (Ib. S. 23 f.)

surrounds the doctrines of the Christian faith: the infinite is everywhere before us, whether we turn to reflect on what is revealed to us of the divine nature or our own. (Ib. S. 331 ff.).

Wie man durch einen Vergleich der Stellen sieht, hat Hazlitt die Schlegelschen Gedanken übernommen. Einmal spinnt er den Faden weiter aus, wie z. B. in dem ersten Abschnitt, wo Schlegel sagt: „Die Vergleichung . . . . . ließe sich gar wohl noch weiter durchführen", oder er resümiert eine längere Darstellung Schlegels in einem kurzen Satze. Im Ganzen aber sind beide Kritiken gleich. An zwei weiteren Stellen, wo Schlegel sagt, die Stücke von Sophokles und Aeschylus könne man am besten verstehen, wenn man sie vor der Niobe- oder Laokoongruppe studiere, und wo er die Dichtung der Griechen mit der Skulptur, die moderne Dichtung mit der Malerei vergleicht[14]), gibt Hazlitt Schlegel volles Lob und seine ganze Zustimmung, und er führt die Schlegelschen Andeutungen weiter aus[15]).

IV.

Die Verteidigung der modernen Kunst.

Der Vergleich von „antik" und „modern" diente Schlegel vor allem zur näheren Beleuchtung der Romantik. Er wollte durch eine Gegenüberstellung des antiken Theaters mit der modernen Bühne dieser die gleichberechtigte Stellung verschaffen. Friedrich Schlegel hatte sich schon im „Athenäum" für die der Romantik gebührende Stellung in der Literatur und gegen den mit dem Ansehen der Alten bisher schmählich getriebenen Mißbrauch eingesetzt. Sein Bruder August Wilhelm drückt diese Forderungen in seinen Wiener Vorlesungen entschiedener aus. Die Anregung mag, wie in so vielen anderen Fällen, von seinem Bruder Friedrich ausgegangen sein.

[14]) Vorlesungen III, S. 15 ff.
[15]) Age of Eliz., S. 323 ff.

Scharf wendet sich August Wilhelm gegen die Richtung, die von den Gelehrten, Kunstkennern und Verehrern der Alten vertreten wurde. Auch hier wendet er sich, wie schon anläßlich der „Wilhelm Meister"-Rezension, nicht offen und direkt gegen Goethe, auf den doch wohl die ganze Kritik gemünzt ist, sondern er drückt sich immer nur ganz allgemein aus. Wenn auch gewiß mancher persönliche Grund mitgesprochen hat zur Abfassung dieses Punktes seines Programmes, das er in seinen Wiener Vorlesungen verkündete, so gebührt ihm doch das Verdienst, als erster sich energisch für die Moderne eingesetzt und seiner Zeit gezeigt zu haben, daß die moderne Kunst ihre volle Daseinsberechtigung habe neben den Alten, von denen sie erdrückt zu werden scheine. Hazlitt, vor ihm schon Coleridge, schließen sich in England als Streiter für diese Sache an. Sie kämpfen an der Seite ihres Anführers ebenso mutig und ebenso selbstüberzeugt von ihren Ideen für das Ziel, das ihnen vorschwebt: Fort mit der übertriebenen Verehrung der Alten. Lenkt eure Blicke auf unsere eigene Literatur, da seht ihr Sterne, die an Glanz denen der Antike zum mindesten gleichkommen: Shakespeare und sein Zeitalter! In diesem Sinne schreibt Hazlitt zu Beginn seiner „Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth" die einleitenden Bemerkungen, die in ihrem Gehalte mit den Schlegelschen Ausführungen übereinstimmen[16]). Jacob Zeitlin[17]) sieht hierin auch eine Beeinflussung von Schlegel: „Hazlitt might have derived hints for it from Schlegel, who speaks of the zeal for the study of the ancients, ... in a vein which must have captured Hazlitt's sympathy."

V.

In welchem Verhältnis steht nun Hazlitt zu Schlegel als Shakespeare-Kritiker?

In der Februar-Nummer der „Edinburgh Review" von 1816 sagt Hazlitt selbst, indem er Schlegels Shakespeare-Auffas-

[16]) Die Stellen befinden sich: Schlegel, Vorlesungen I, S. 7 ff., Hazlitt, Age of Eliz., S .10 ff.

[17]) „Hazlitt on English Literature", S. 349 (notes). Newyork, 1913.

sung der der Franzosen, vor allem Voltaires gegenüberstellt: „The French critics contend, we think without reason, that their own is exclusively good, and all others barbarous. Not so our author. If Shakespear never found a thorough partisan before, he has found one now. We have not room for half of his praise. He defends him at all points. His puns, his conceits, his anachronisms, his broad allusions, all go, not indeed for nothing, but for so many beauties. . . .“ Weiter unten heißt es: „If our critic's general observations on Shakespear are excellent, he has shown still greater acuteness and knowledge of his author in those which he makes on the particular plays. They ought, in future, to be annexed to every edition of Shakespear, to correct the errors of preceding critics. In his analysis of the historical plays, — of those founded on the Roman history, — of the romantic comedies, and the fanciful productions of Shakespear, such as, the Midsummer Night's Dream, the Tempest, etc. ,he has shown the most thorough insight into the spirit of the poet.“ Also gerade auf diesem Gebiete spendet Hazlitt Schlegel volles Lob. Schlegels Kritik mußte Hazlitt als etwas ganz Neues erscheinen. Keiner hatte bislang den ganzen Shakespeare behandelt, keiner hatte Shakespeares Eigentümlichkeiten und seine Kunst in umfassenden Analysen geschildert, keiner alle seine Stücke unter der Lupe des Kritikers betrachtet. Wohl hatte Coleridge sechs Jahre vorher seine Shakespeare-Vorlesungen gehalten, die sich ganz auf Schlegel stützen, aber Hazlitt scheint sie nicht gekannt zu haben[18]). So groß wie zuerst bei Hazlitt die Hinneigung und die Verehrung für Coleridge waren[19]), so wenig scheint er sich nachher mit ihm beschäftigt zu

[18]) C. H. Herford: „Coleridge's Lectures on Shakespeare, on the other hand, given six years before, are entirely ignored.“ (The Age of Wordsworth, S. 77.)

[19]) Coleridge hatte Hazlitts Vater, der Geistlicher war, in Wem besucht, und der junge Hazlitt hörte ihn dort predigen. Er war von Coleridges Persönlichkeit hingerissen. Im Frühjahr desselben Jahres (1798) besuchte Hazlitt Coleridge in Nether Stowey (Somerset), wo er auch Wordsworth kennen lernte. In „My first acquaintance with poets“ sagt Hazlitt selbst über den Einfluß, den Coleridge in diesem Jahre auf seinen jugendlichen Geist ausgeübt hat: " I was at that time dumb, inarticulate, helpless, like a worm by the wayside, crushed, bleeding, lifeless; but now, ... my ideas float on winged

haben, und das gegenseitige Verhältnis in den spätern Jahren war sehr getrübt. Infolgedessen ist seine Beurteilung in „The Spirit of the Age" auch nicht gerade vorteilhaft. Es ist freilich sehr zu verwundern, daß Hazlitt die Vorlesungen von Coleridge nicht gekannt hat, weil dieser sie an derselben Stelle gehalten hat wie Hazlitt. Veröffentlicht wurden die Vorlesungen von Coleridge erst 1836—39 von seinem Sohn unter dem Titel „Literary Remains". Aber auch wenn Hazlitt die Vorlesungen von Coleridge gekannt und sie für seine eigenen Vorträge zu Grunde gelegt hätte, so wäre der Geist Schlegels eben auf zwei Wegen zu ihm gekommen.

Was Hazlitt in seiner Kritik in der „Edinburgh Review" empfohlen hatte, Schlegels allgemeine Bemerkungen über Shakespeares Kunst in Zukunft jeder Shakespeare-Ausgabe beizufügen, das führt er praktisch selbst aus. Sein Vorwort zu den „Characters of Shakespear's Plays" besteht zum größten Teil aus Zitaten aus Schlegel, den er an dieser Stelle Dr. Samuel Johnson, der in seinem Vorwort Shakespeare ja nicht so vorteilhaft beurteilt hatte[20]), gegenüberstellt. Hazlitt spricht dem Rationalisten Johnson auch jede Fähigkeit ab, einen Dichter wie Shakespeare zu beurteilen, weil ihm jegliches Verständnis der Poesie überhaupt fehle. „He was a man of strong common sense and practical wisdom, rather than of genius or feeling" usw. Anders jedoch Schlegel: „The only work which seemed to supersede the necessity of an attempt like the present was Schlegel's very admirable Lectures on the Drama, which give by far the best account of the plays of Shakespear that has hitherto appeared." Nur etwas hat Hazlitt an Schlegels Vorlesungen auszusetzen: „The only circumstance in which it was thought not impossible to improve on the manner in which the German critic has executed this part of his design, were in avoiding an appearance of mysticism in his style, not very attractive to the English reader, and

words . . . . . My soul has indeed remained in its original bondage, ... my heart . . . . , has never found . . . . . a heart to speak to; but that my understanding also did not remain dumb and brutish . . . . . I owe to Coleridge." (Zitiert aus C. H. Herford, The Age of Wordsworth, S. 75.)

[20]) Siehe Einleitung.

in bringing illustrations from particular passages of the plays themselves, of which Schlegel's work, from the extensivenes of his plan, did not admit[21]). We will at the same time confess, that some little jealousy of the character of the national understanding was not without its share in producing the following undertaking, for ‚we are piqued' that it should be reserved for a foreign critic to give' reasons for the faith which we English have in Shakespear'. Certainly no writer armong ourselves has shewn either the same philosophical acuteness in pointing out his characteristic excellences." Aus diesen Worten kann man Hazlitts Stellung zu Schlegel schon erkennen. Hazlitt ist ehrlich, das darf man bei seiner Einschätzung nicht vergessen. Er sagt uns ganz aufrichtig, daß er Schlegel kennt, und daß dieser nach seiner Ansicht der Mann ist, der das Beste über Shakespeare je gesagt hat. Er selbst will auch eigentlich nichts am Ganzen verändern. Nur etwas mehr Klarheit scheint ihm notwendig zu sein. Den „German mysticism" will er ersetzen durch eine klare, knappe, Engländern zugängliche Darstellungsweise. Er will also mit anderen Werten den deutschen Schlegel in ein englisches Gewand bringen. Im Gegensatz zu Coleridge erkennt Hazlitt Schlegel als seine Vorlage an. Man kann Hazlitt nie den Vorwurf des Plagiats machen. Wenn er Schlegel im Wortlaut übernimmt, so nennt er seine Quelle, und die Entlehnungen von Gedanken aus Schlegels Vorlesungen sind nicht bewußt und mit klarer Absicht gemacht. Wahrscheinlich hat Hazlitt nie gemerkt, daß seine Vorlesungen sich oft mit den Schlegelschen decken, daß er von Schlegel nicht nur die fundamentalen Gedanken übernommen hat, sondern sich oft auch im Wortlaut und in der

---

[21]) Wenn Hazlitt meint, daß Schlegel nur deshalb keine einzelnen schönen Stellen bringe, weil der Umfang seiner Vorlesungen ihm das nicht gestatte, so hat er sich geirrt. Schlegel war prinzipiell gegen das Zitieren von einzelnen Stellen aus dem Zusammenhange. Schlegel will nur die großen Linien aufzeichnen. Er bezeichnet die Art und Weise, einzelne Abschnitte aus den Stücken herauszugreifen, als die „oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik." (Vorl. III, S. 51.) Hazlitts Vorlesungen wimmeln von Zitaten aus Shakespeares Stücken. Vorbilder für diese Art der Interpretation hatte er in der englischen Shakespeare-Kritik genug: Byssche, Pope, Warburton, Dodd. Siehe oben S. 2.

Reihenfolge der Gedanken an sein Vorbild hält. Man muß sich die Uebereinstimmungen mit Schlegel so erklären, daß er in seiner Begeisterung für Schlegel dessen Gedanken so ganz in sich aufgenommen hatte, daß er sie garnicht mehr als fremdes Eigentum betrachtete. Auch hat Hazlitt Schlegels Vorlesungen bei der Abfassung seiner eigenen zur Hand gehabt. Das beweisen uns die vielen Zitate und Hinweise auf dessen Buch, die er ab und zu in seine Betrachtungen einleiten läßt. Es ist leicht erklärlich, daß Schlegels Wortlaut und Ausdrucksweise sich oft in seinem Text wiederfinden, weil er vielleicht kurz vor Niederlegung seiner eigenen Kritik die Schlegelsche gelesen hat. Die übertriebene Sucht Hazlitts, aus Schlegel und anderen Autoren Zitate heranzuholen, ist verschieden beurteilt worden. Zu Lebzeiten wurde Hazlitt scharf von Gifford, dem Herausgeber der „Quarterly Review", angegriffen. Ein Artikel, betitelt „Hazlitt cross-questioned"[22]) erreicht wohl den Höhepunkt der Polemik. Die Fragen, die Hazlitt gestellt werden, können wegen ihrer bis ans Gemeine grenzenden Gehässigkeit kaum für ernst genommen werden. Man zielt darauf ab, Hazlitts Produktionen als bloße Nachahmungen anderer, vor allem deutscher Autoren, hinzustellen. Man wird dabei wohl hauptsächlich an Schlegel gedacht haben, trotzdem dessen Name nicht ausdrücklich genannt wird. Auch Thomas De Quincey, der Hazlitt verhältnismäßig freundschaftlich gegenüberstand, und dessen Kritik über Hazlitt auch im allgemeinen günstig ist, kann nicht umhin, Hazlitts Art und Weise, in zu reichlichem Maße Stellen aus anderen Autoren zu übernehmen, zu tadeln. De Quincey spielt auf die Zitate von Schlegel an. Er bezeichnet Hazlitts Gewohnheit, seine eigenen Gedanken durch Zitate aus anderen Werken auszudrücken, sodaß er einen anderen zum Interpreten seiner eigenen Ideen mache, einmal als eine gewisse Nachlässigkeit, weil er sich nicht die Mühe gebe, die passende Form für seine Gedanken selbst zu finden, zum anderen Mal als Unehrlichkeit, denn das „trailing of golden associations", wie Serjeant T. N. Talfourd (der Verfasser der klassizistischen Tragödie „Ton") es genannt habe, sei, modern ausgedrückt, nichts anderes

[22]) Blackwood's Magazine, August 1918.

als Räuberei[23]). Erwähnt sei hier noch eine Bemerkung von George Saintsbury, der an Hazlitt's „Characters of Shakespear's Plays" auszusetzen hat, daß viel mehr Zitate als notwendig von Schlegel vorhanden seien, und daß das Werk noch andere Zeichen des Anfängertums an sich habe[24]). Trotz der Einsprüche, die man gegen diese Vorwürfe zur Verteidigung von Hazlitt vorgebracht hat[25]), kann man ihm doch nicht das übermäßige Zitieren zum Verdienst anrechnen. Zugegeben, daß oft ein kurzes Zitat sehr angebracht ist, seine Gedanken und Empfindungen zutreffend zum Ausdruck zu bringen, so hat Hazlitt von diesem Mittel doch zu reichlich Gebrauch gemacht. Die Einleitung zu den „Characters of Shakespear's Plays" ist fast ganz eine Wiedergabe Schlegelschen Gutes, Schlegels Kritik über die zweifelhaften Stücke wird „to the satisfaction of the reader" angehängt, und Hazlitt selbst fügt nur „very few remarks" hinzu. Durch eine derartige Häufung von Zitaten wird selbstverständlich viel von der Originalität des Schriftstellers eingebüßt.

Cymbeline.

In der Kritik über „Cymbeline", mit der Hazlitt die Reihe seiner Betrachtungen beginnt[26]), hat er von Schlegel die Bemerkung über die fein durchdachte Verknüpfung der einzelnen Teile und Situationen im Stücke[27]). Alle Einzelheiten des Stückes sind so zusammengebracht, daß sie schließlich zu einer vollkommenen Entwicklung der Katastrophe führen. Die Leichtigkeit, mit der dies durchgeführt ist, spricht nur noch mehr für die meisterhafte, gewandte Kompositionstechnik Shakespeares. Am Ende des Stückes drängt sich alles wohl in einem Knäuel zusammen, aber alle Fäden sind so fein angelegt, daß sie sich in einem gemeinsamen Zentrum, in einem Brenn-

[23]) De Quincey's Works, herausgegeben von Masson, Bd. V, S. 237 f.

[24]) Saintsbury, History of Criticism, S. 251 ff.

[25]) Serjeant Talfourd, Helene Richter u. a.

[26]) Die Anordnung der Interpretationen der einzelnen Stücke Shakespeares ist im folgenden dieselbe wie bei Hazlitt. Wo diesem eine andere Quelle als Schlegel zu Grunde gelegen hat, ist darauf kurz eingegangen werden.

[27]) Schlegel, Vorl. III, S. 133 ff.; Hazlitt, Characters, S. 1 f.

punkte treffen. Wie Schlegel nimmt auch Hazlitt bei dieser Gelegenheit Stellung zu Samuel Johnson, der Shakespeare den Vorwurf gemacht hatte, er übereile den Schluß seiner Stücke und beachte nicht die Zuspitzung zur Katastrophe[28]).

In der „Edinburgh Review" sagt Hazlitt von Schlegels Kritik über „Cymbeline": „In his account of Cymbeline and other plays, he has done justice to the sweetness of Shakespear's female characters, and refuted the idle assertion made by a critic, who was also a poet and a man of genius[29]), that — 'Stronger Shakespear felt for man alone. . . .'." Durch Schlegels Kritik wird Hazlitt die Anregung für seine begeisterte Schilderung der Imogen erhalten haben. Seine Darstellung ist allerdings bedeutend breiter als die von Schlegel, der die Imogen nur mit ein paar zutreffenden Worten charakterisiert. Beide Kritiker betonen, daß Shakespeare im Charakter der Imogen keinen Zug der schönsten Weiblichkeit vergessen habe. Imogen ist von allen Frauen Shakespeares die zärtlichste und natürlichste. Sie ist sanftmütig, ergeben, treu gegen ihren betrogenen Gatten, der sie ungerecht verfolgt. Auch in ihrer Verkleidung als Mann büßt sie nichts von ihrer keuschen Weiblichkeit ein, sie ist das vollendete Bild einer edlen, echt weiblichen Persönlichkeit[30]). Hazlitt übertrifft Schlegel in Ausdrücken des Lobes. Er kann dieses Stück, in dessen Mittelpunkt die Imogen steht, nicht genug preisen, denn, wie er selbst sagt, „this play is a favourite with us". Auch in der Auffassung über die anderen Personen des Stückes stimmt Hazlitt mit Schlegel ganz überein. Cloten ist für beide die einzige komische Figur im Stück, die mit viel Laune und Humor gezeichnet ist trotz der Stumpfsinnigkeit seiner Person[31]). Wie Schlegel betont auch Hazlitt die Vorliebe Shakespeares, das Natürliche und Ungekünstelte in Gegensatz zu stellen zum künstlich Anerzogenen und Erlernten. So stellen Bellarius, Guiderius, und Arviragus einen beabsichtigten Gegensatz dar

---

[28]) Vergl. Einleitung zu Johnsons Shakespeare-Ausgabe.
[29]) Samuel Johnson ist gemeint.
[30]) Schlegel, Vorl. III, S. 133 f. — Hazlitt, Characters, S. 3 ff.
[31]) Schlegel, Ib, S. 135 f. — Hazlitt, Ib, S. 8 f.

zu den Hofintriganten. Diese jungen Männer, die vom Hofe verbannt sind, führen ein urwüchsiges, wildes Jägerleben, das ganz unberührt ist von schädlichen Einflüssen der Hofgesellschaft. Natürlichkeit und Geziertheit, Einsamkeit und Gesellschaft sind einander gegenübergestellt, „die von der Natur selbsterschaffene Kunst" ist der „Kunst, welche die Natur bereichern will", überlegen[32]). Jacob Zeitlin[33]) macht noch auf eine andere Aehnlichkeit sowohl bei Hazlitt als auch bei Coleridge und Schlegel aufmerksam. Es ist die Hervorhebung, daß Shakespeare es meisterhaft verstanden habe, Gegensätze miteinander zu verschmelzen. Zeitlin zieht aus Schlegels Vorlesungen eine Stelle aus der Kritik über „Romeo und Julia" heran. Derartige Bemerkungen finden sich jedoch sehr häufig, sowohl bei Schlegel als auch bei Hazlitt, und man könnte hier mehrere Stellen nebeneinander halten, die immer wieder dasselbe betonen: Shakespeare hat die gegensätzlichsten Leidenschaften und Stimmungen, „Liebe und Haß, Freudenfeste und düstere Ahndungen, Lebensfülle und Selbstvernichtung", „the greatest diversities of character", wie Hazlitt sagt, so miteinander vermischt und die Trennungen so überbrückt, daß am Schlusse ein harmonisches Ganzes entsteht und ein gewaltiger Gesamteindruck im Zuschauer lebendig bleibt[34]). Vielleicht ist Hazlitt durch Schlegels häufige Hinweise auf diese Besonderheit Shakespearescher Kunst zu einer Erwägung über diesen Punkt geführt worden. Eine direkte Beeinflussung braucht allerdings nicht vorzuliegen.

Macbeth.

Genaue Entlehnungen oder Aehnlichkeiten lassen sich in der Macbeth-Kritik nicht anführen, obwohl die Auffassungen über dieses Stück nicht differieren. Schlegel soll, wie Hazlitt sagt, einmal die Furien des Aeschylus mit den Hexen in „Macbeth" verglichen haben. Hazlitt ist mit dem Vergleich nicht ganz einverstanden. Er unterscheidet beide, obwohl, wie

---

[32]) Schlegel, Ib, S. 134. — Hazlitt, Ib, S. 10 f.
[33]) „Hazlitt on English Literature", S. 363. (Notes).
[34]) Schlegel, Ib, S. 139. — Hazlitt, Ib, S. 9.

er bemerkt, Shakespeare sich die „weird sisters" vielleicht ebenso schrecklich und geheimnisvoll gedacht habe wie die Furien des Aeschylus. Die Furien sind übernatürliche Wesen, während die Hexen groteske, difforme Gestalten sind, die allein schon durch ihr Aeußeres Ekel erregen. „They (die Furien) appal the faculties by what they say or do; — the others are intollerable even to sight."[35]).

Den Vergleich zwischen Macbeth und Richard III. am Schluß seiner Macbeth-Kritik hat Hazlitt zweifellos von Thomas Whatelys[36]) „Remarks on some of the Characters of Shakespeare", 1775 zum ersten Male erschienen, wo dieser eine detaillierte Kontrastschilderung beider Charaktere gibt. Nur ist Hazlitts Ausführung bedeutend kürzer. Eine längere Darstellung paßte ihm nicht in den Rahmen seines Vortrags hinein. So hat er denn die Hauptgedanken aus Whatelys Aufsatz herausgeschält und das, was Whately auf etwa 90 Seiten bringt, in kondensierter Form auf 3 Seiten wiedergegeben. Es ist überhaupt eine Eigentümlichkeit Hazlitts, die von großer Kompositionsgewandtheit zeugt, und wodurch seine Werke einen scheinbar ganz originellen Charakter erhalten, alles, was er an Material für seine Arbeiten vorfand, nicht einfach zu übernehmen, sondern, wo es ihm paßte, hier Verkürzungen, dort Erweiterungen anzubringen. Fand er irgendwo einen günstigen neuen Gedanken, so vertiefte er diese Idee, und bei der Niederschrift sprudelte dann alles in langem Fluß aus ihm heraus. Wiederholungen finden sich dabei natürlich häufig.

---

35) Hazlitt scheint Schlegel hier nicht ganz verstanden zu haben, denn dieser hatte schon dasselbe gesagt: „Seit den Furien des Aeschylus war etwas so großes und furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht seyn: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. . ." (Vorl. III, S. 153 ff.)

36) Ehrlich wie Hazlitt ist, erwähnt er auch diese Quelle einmal im Vorwort zu den „Characters"; allerdings gibt er Whately den Namen Mason. Es liegt hier wohl eine Verwechselung mit einem gewissen John Monck Mason vor, der 1785 „Comments on Steevens' Edition etc." herausgegeben hatte. Auch der Zusatz von Hazlitt „. . . Mason, the author of a Treatise on Ornamental Gardening" spricht für Thomas Whately, der die „Observations on Modern Gardening" verfaßt hatte, 1770 zum ersten Male veröffentlicht.

Lessing hatte schon am Schluß des 23. Stückes von „Laokoon" eine Gegenüberstellung von Shakespeares Edmund im „Lear" und Richard III. gegeben. Beispiele und Vorbilder für Kontrastschilderungen waren also schon vorhanden. Sie sind ein beliebtes Mittel, Charaktere in ihrem wirklichen Lichte zu zeigen, indem man sie anderen, scheinbar gleichen Personen, gegenüberstellt. Hazlitts Schilderung ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Inhaltsangabe von dem, was Whately in breiter Ausführung gesagt hatte. Hazlitt hebt hervor, daß Shakespeare die beiden Gestalten, Macbeth und Richard III. scharf unterschieden hat, zwei Charaktere, die, von der Hand irgend eines anderen gezeichnet, sich gedeckt haben würden[37]) und dieselbe Verteilung von Licht und Schatten aufgewiesen hätten. Nicht so bei Shakespeare. Wohl sind beide „Tyrannen, Usurpatoren, Mörder, beide nach oben strebend und ehrgeizig, beide mutig, grausam, verräterisch". Aber während Richard von Natur aus grausam ist, wird Macbeth nur durch die Umstände zur Grausamkeit getrieben. Richard ist von Geburt aus in Körper und Geist entartet und jeder guten Tat unfähig. Macbeth ist zugänglich, edel. Nur durch die Lockungen der Hexen und durch die Anstachelungen von seiten seiner Frau, der Lady Macbeth, wird er ins Garn gezogen, aus dem er sich dann nicht wieder loswickeln kann. Richard dagegen ist die diabolische Lust am Bösen angeboren, er ist nur froh, wenn ihm eine eingefädelte Intrige und ein boshaftes Unternehmen gelingen will. Macbeth schaudert vor dem Gedanken des Mordes an Duncan zurück, und nach der vollbrachten Tat wird er vom nagenden Gewissen gepeinigt, Richard kennt keine Rücksichtnahme, kein Mitgefühl mit anderen, er ist „er selbst allein". Macbeth wird durch treibende Umstände zur Tat gebracht, Richard ergötzt sich am Blute. Macbeth steht in einer Welt von Wirklichkeit, Gedanken und Aberglauben. Sein Inneres ist zerrüttet. Seine Leidenschaften und sein böses Schicksal leiten ihn. Er ist machtlos. Ri-

[37]) Auch diese Bemerkung ist eine fast wörtliche Wiedergabe von Whatelys Worten: „Perfidy, violence, and tyranny are common to both; and those only, their obvious qualities, would have been attributed indiscriminately to both by an ordinary dramatic writer." (Whatelys 2. Ausgabe, Oxford 1808, S. 10.)

chard kennt kein Mitleid mit anderen, er kennt keine Phantasie. Er wird nicht von zwei Mächten in seinem Inneren regiert. Er ist der verkörperte Selbstwille. Er ist der Mann der Wirklichkeit, der nur dem Augenblick vertraut. Im Gegensatz zu Macbeth, der wie im wachenden Zustande als Träumer umhergeht, ist er der geistesgegenwärtige, klar auf sein Ziel zustrebende, brutale Mensch. Erscheinungen, Gespenster spuken in seinem Geiste nur im Schlafe. Richard ist das „wilde Tier, das im Netz gefangen wird", während wir Macbeth eine gewisse Sympathie nicht versagen können.

Othello.

Schlegel schickt seinen Vorlesungen allgemeine Betrachtungen über Drama, Tragödie und Komödie voraus. Er legt zunächst die Begriffe von Tragik und Komik fest, bevor er zur Betrachtung der verschiedenen Bühnen übergeht. Hazlitts Plan in seinen „Characters" war, aus den Stücken Shakespeares die Hauptfiguren herauszuarbeiten und sie aus ihrer Umgebung und aus ihren inneren Motiven heraus darzustellen. Hier und da jedoch schickt er zu Beginn einer Interpretation eines Stückes allgemeine Bemerkungen voraus. Er flicht so das, was Schlegel seinen Ausführungen vorangeschickt hatte, geschickt in seine Betrachtungen ein. So gibt er z. B. als Einleitung zu seiner Kritik über „Othello" eine kurze Schilderung vom Wesen des Tragischen, die sich im ganzen mit Schlegels Gedanken deckt. Nur ist Hazlitts Stil kürzer und knapper als Schlegels. Hazlitt, Schlegel und überhaupt die Romantiker sagen hier dasselbe, was schon Lessing über das Tragische gesagt hatte[38]). Ziel des tragischen Dichters ist es, seine Zuhörer ganz in seinen Bann zu ziehen. Er ruft Stimmungen und Regungen hervor, daß man glaubt, die Figuren auf der Bühne seien wirkliche Menschen. Er zeigt den Zuschauern, daß es andere Leute gegeben hat, die dasselbe gelitten und empfunden haben, was sie empfinden, er hält ihnen gleichsam wie in einem Spiegel ihr eigenes Innere vor. Der

[38]) O. Walzel: Der Kritiker Lessing und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch 1929, S. 42 f.

Dichter reißt den Zuschauer mit, er nimmt die Phantasie gefangen, und durch das Mitfühlen mit den Personen, die uns der Tragiker in all ihren Aengsten und Drangsalen, in all ihren verzerrten Situationen zeigt, wird der Mensch getröstet. Die Seele wird harmonisch gestimmt. „Tragedy creates balance of the affection "[39]). Bei den einleitenden Worten Hazlitts „it has been said, that tragedy purifies the affections by terror and pity", hat Hazlitt auch wohl an Schlegel gedacht. In der Interpretation von „Othello" heben beide Kritiker mit derselben Liebe und Wärme und demselben Verständnis für die tiefsten Regungen in den Herzen der Handelnden die wichtigsten Momente hervor. Die Hauptcharaktere, die Shakespeare ja gerade in diesem Stücke besonders scharf umrissen vor uns hinstellt, konnten von beiden Kritikern nicht mißverstanden werden. Hazlitt hat von Schlegel wahrscheinlich die Betonung der Kontraste in diesen Stücken übernommen. „Othello" ist ein Gemälde mit starken Schatten. Schlegel nennt das Stück einen „tragischen Rembrandt". Der Moor Othello steht im krassen Gegensatz zu Jago. Shakespeare hat dadurch, daß er Othello schwarz und Jago weiß gemacht hat, einen wirkungsvollen Kontrast gebildet. Während jedoch bei Othello die Schwärze nur äußerlich ist, ist Jago schwarz im Innern. Desdemona steht Emilia gegenüber. Schlegel hält den Kontrast dieser beiden Personen für eine Absicht Shakespeares, Hazlitt dagegen glaubt, daß die Gegenüberstellung nicht als scharfer Kontrast gedacht ist, trotzdem er betont, daß die Unterschiede zwischen den beiden nicht weniger zu verkennen sind als die Gesichtsfarben ihrer Gatten[40]).

Timon von Athen.

In der Kritik über „Timon von Athen" betonen Schlegel sowohl wie Hazlitt, daß dieses Stück von allen Stücken Shakespeares am meisten den Charakter der Satire habe. Die furchtbaren Verwünschungen Timons über den Undank der Welt

[39]) Schlegel, Vorl. I., S. 59 ff, III, S. 55 f., Hazlitt, Characters S. 42 f.

[40]) Schlegel, Ib. 140 ff. — Hazlitt, Ib, 43 ff.

und die Bitterkeit seiner Satire werden mit Juvenal verglichen[41]).

Antonius und Cleopatra.

Alle englischen Herausgeber und Kritiker Shakespeares hatten an Shakespeare die Echtheit der Charakterschilderung gerühmt. Schlegel schickt den Interpretationen der einzelnen Stücke allgemeine Bemerkungen über die vorzüglichsten Eigenschaften Shakespeares voraus. Hazlitt schiebt diese Würdigungen Shakespeare scher Kunst, ähnlich wie er es bei der Schilderung der tragischen Wirkung getan hatte, in die Charakteristiken der einzelnen Stücke ein. Zu Beginn seiner Kritik über „Antonius und Cleopatra" preist er Shakespeares Kunst der Charakterdarstellung. Ob Hazlitt von Schlegel in seiner Darstellung beeinflußt worden ist, ist natürlich schwer zu entscheiden. Hazlitt hatte genug Vorlagen und Vorbilder schon in der englischen Shakespeare-Kritik. Aber auch Schlegel kann ihn in diesem Punkte angeregt haben. In ihren Ansichten stimmen jedenfalls beide ganz überein: Shakespeare liegt die Art der kleinlichen Zergliederung und Zerpflückung der Charaktere ganz fern. Er stellt uns, wie Hazlitt sagt, keine „stage-puppets" hin, sondern wirkliche Menschen, die so sprechen und handeln, weil sie eben so sind. Es sind keine durch künstliche, maschinelle Mittel in Bewegung gesetzte Figuren, keine Marionetten, sondern wahrheitsechte Menschen, die ihre Individualität nicht verleugnen[42]). Shakespeare zeigt uns die Personen so, wie sie sind. Er hat es wie kein anderer verstanden, sich so ganz in seine verschiedenen Charaktere einzufühlen, daß sie bei aller Grundverschiedenheit von einander wahr und echt sind. „Shakespear does not stand reasoning on what his characters would do or say, but at once becomes them, and speaks and acts for them."[43]). Erwähnt sei noch,

---

[41]) Schlegel, Ib, S. 176. — Hazlitt, Ib. S. 61.

[42]) Diese Ansicht steht im scharfen Gegensatz zu dem, was Samuel Johnson gesagt hatte. Hazlitt hatte sich schon im Vorwort gegen die Anschauungen Johnsons gewandt, wo er betont, daß Shakespeares Figuren keine Genera, keine Typen seien, sondern Individuen.

[43]) Schlegel, Ib. S. 55 ff. — Hazlitt, Ib. S. 96.

daß die Romantiker in ihrem Eintreten für das Persönliche, Individuelle und Eigene von Herder gelernt haben, der sich eigentlich als erster kräftig dafür eingesetzt hatte[44]).

Hamlet.

In der Kritik Hazlitts über „Hamlet" finden sich manche Uebereinstimmungen mit Schlegel. Das Wesentliche, worauf es beiden ankommt, ist, Hamlet als unschlüssigen Menschen hinzustellen, der nur durch die Not und die zwingenden Umstände zur Tat getrieben wird. Er ist willensschwach, jeder überlegten Handlung unfähig, nur wenn er keine Zeit hat nachzudenken, wird er durch den Ansporn des Augenblicks zur Tat bestimmt, wenn er aber in Momenten, wo er unbedingt handeln müßte, zögert und überlegt, so läßt er die Gelegenheit vorübergehen, und er findet wieder einen Vorwand, düsteren Gedanken nachzugehen. Seine Bedenklichkeiten sind oft nur ein Grund, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden[45]). Richardson hatte in seiner Abhandlung über „Hamlet"[46]) hervorgehoben, daß Hamlet in allen Situationen nur von der Notwendigkeit der Verstellung geleitet würde. Schlegel und mit ihm auch Hazlitt fügen hinzu, daß Hamlet auch einen natürlichen Hang dazu habe, krumme Wege zu gehen[47]). Richardson hatte gesagt, daß Hamlet sein Verhalten zu Ophelia als Experiment betrachtet hätte, seinen verstellten Wahnsinn möglichst überzeugend darzustellen. Schlegel und Hazlitt bemerken, daß das Verhalten von Hamlet zu Ophelia ganz natürlich sei. Es ist aus der inneren Zerrissenheit Hamlets zu erklären. Er ist so sehr in seinen Gram versunken, daß er für andere kein Mitleiden mehr übrig hat. Inmitten all der schaurigen Dinge, die auf ihn einstürmen, bei dem aufgepeitschten Gemütszustand konnte Hamlet garnicht anders sich verhalten, als er es getan hat. Seine Gleichmütig-

---

[44]) O. Walzel, Der Kritiker Lessing und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch 1929, S. 46.

[45]) Schlegel, Ib. S. 148 f. — Hazlitt, Ib. S. 106 ff.

[46]) Samuel Richardson, Philosophycal Analysis of some of the Characters of Shakespeare.

[47]) Schlegel, Ib. S. 148. — Hazlitt Ib. S. 106.

keit gegenüber Ophelia und ihrem tragischen Ende gibt uns den Maßstab seiner inneren Zerrüttung[48]). Bekannt ist Hazlitts Schilderung von dem Eindruck, den eine „Hamlet"-Aufführung auf den Zuschauer macht. Seine Worte „it is we who are Hamlet" sind oft gebraucht worden. Wir finden jedoch dieselben Gedanken schon bei Schlegel: „Hamlet" ist ein Gedankentrauerspiel, dazu bestimmt, im Zuschauer das Nachsinnen über die menschlichen Schicksale hervorzurufen. Wir wenden die Gedanken, die Hamlet anstellt, auch auf uns an[49]).

Der Sturm.

Das nächste Stück in der Reihe der Hazlittschen Interpretationen ist „Der Sturm". In der „Edinburgh Review" lobt Hazlitt die Vortrefflichkeit der Schlegelschen Kritik über dieses Stück besonders. Er rühmt darin vor allem die Betonung der Kontraste zwischen Caliban und Ariel. Auch während seiner Kritik greift Hazlitt noch einmal auf Schlegel zurück, wenn er sagt: „Schlegel, the admirable German critic on Shakespear, observes that Caliban is a poetical character, and 'always speaks in blank verse.'" Hazlitt illustriert dann diese Feststellung Schlegels an Hand einiger Beispiele. Auch die Charakterschilderungen Schlegels übernimmt Hazlitt: Caliban ist halb Tier, halb Dämon, er ist roh, aber nicht gemein. Shakespeare hat dieses Ungeheuer konsequent und wahr gezeichnet. Calaban, der das schwere, erdige Element verkörpert, ist Ariel gegenübergestellt, der das Element der Luft versinnbildlicht. Diesen Kontrast zwischen dem Materiellen und dem Geistigen, dem Plumpen und dem Zarten, hat Shakespeare meisterhaft herausgearbeitet. Caliban verfällt jedoch nicht in die platte Vertraulichkeit der betrunkenen Seeleute, denen gegenüber er eine „klassische Würde" annimmt, wie Hazlitt sagt. Shakespeares ideale Gestalten und Wesen sind echt, natürlich wie seine wirklichen Personen. Im „Sommernachtstraum", im „Sturm", und im magischen Teile von „Macbeth", überall da, wo er den Volksglauben von der unsichtbaren

---

[48]) Schlegel, Ib. S. 149. — Hazlitt Ib. S. 110 f.
[49]) Schlegel, Ib. S. 146. — Hazlitt, Ib. S. 104 f.

Nähe der Geister und von der Möglichkeit, sich mit ihnen in Verbindung zu setzen, benutzt, hat Shakespeare ein tiefes Verständnis für die inneren Fäden und für das Wirken und Weben in der Natur bewiesen[50]). Hazlitt sagt überall genau dasselbe, was Schlegel gesagt hatte.

Hazlitt widerspricht ebenso wie Schlegel der Ansicht der meisten früheren Kunstkritiker, daß unbedingt der „Sturm" dem „Sommernachtstraum" vorzuziehen sei. Wohl sagt Hazlitt: „The Tempest is a finer play than the Midsummer Night's Dream, which has sometime been compared with it; but it is not so fine a poem. There are a greater number of beautiful passages in the latter"[51]); und das meinte auch Schlegel. Er gibt ohne weiteres zu, daß der „Sturm" vom Gesichtspunkte der Charakterzeichnung und des Aufbaues höher einzuschätzen ist als der „Sommernachtstraum". Schlegel betont aber ausdrücklich, daß in dem letzteren eine „ergiebige Ader der nächsten und muthwilligsten Erfindung" fließe[52]). Schlegel will nur die frühere Anschauung widerlegen, der „Sturm" sei deswegen vollkommener als der „Sommernachtstraum", weil dieser später geschrieben sei, und weil man annehme, daß mit der Zeit Shakespeares Kunst sich vervollkommnet habe. Zweifellos hat auch Shakespeare seine „Lehrjahre" mitdurchgemacht, auch er mußte den Höhepunkt seiner Kunst erklimmen, aber deshalb brauchen doch noch nicht die späteren Werke unbedingt die besten zu sein. „Nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andere entscheiden", sagt Schlegel.

Ein Sommernachtstraum.

An verschiedenen Stellen in seinen Kritiken[53]), u. a. auch in der Abhandlung über den „Sommernachtstraum" fällt Hazlitt ein ziemlich abfälliges Urteil über die französische Poesie. Es heißt da: „In the Midsummer Night's Dream alone, we should imagine, there is more sweetness and beauty of de-

[50]) Schlegel, Ib. S. 127 ff. — Hazlitt, Ib. S. 115 ff.
[51]) Hazlitt, Ib. S. 123.
[52]) Schlegel, Ib. S. 122 f.
[53]) z. B. Age of Eliz., S. 334.

scription than in the whole range French poetry put together. What we mean is this, that we will produce out of that single play ten passages, to which we do not think any ten passages in the works of the French poets can be opposed displaying equal fancy and imagery"[54]). Mir scheint auch hier eine Einwirkung der Lektüre Schlegels vorzuliegen. Sowohl im zweiten Bande seiner Vorlesungen als auch in zahlreichen anderen Schriften (so z. B. in der Schrift „Comparaison entre l'Hipolyte d'Eurypide et Phèdre de Racine", die er lange vorher in Paris, im feindlichen Lager selbst, erscheinen ließ), will Schlegel darlegen und seine Leser davon überzeugen, daß die Franzosen kein Verständnis für die Poesie haben. Er stellt sie hin als bloße Nachahmer der antiken Dichter, die glauben, etwas den Alten Gleichwertiges geschaffen zu haben, die aber glatt vorbeigeschossen haben. Molière stempelt er als Possenschreiber[55]). Schlegel ist natürlich bei seiner Abneigung gegen alles französisch-rationalistische in seiner Herabwürdigung der französischen Bühne zu weit gegangen. Auch Hazlitt hat diese Uebertreibung wohl als unrichtig empfunden, und er hat z. B. Molière seine ihm gebührende Stellung als Lustspieldichter gelassen. Es ist schwer zu entscheiden, ob Hazlitt in seiner Kritik über das französische Theater von Schlegel beeinflußt worden ist, denn die Tendenz der Romantik war allgemein antifranzösisch, und die Engländer hatten gerade allen Grund, gegen die Franzosen wegen ihrer verständnislosen Stellungnahme zu Shakespeare verärgert zu sein. Um einen direkten Einfluß von Schlegel auf Hazlitt feststellen zu können, müßte man schon frühere Kritiken von Hazlitt heranziehen und sehen, ob Hazlitt durch Schlegel eine andere Einstellung gegenüber den Franzosen bekommen hat. Es fehlen uns aber jegliche frühere Angaben oder Kritiken über die französische Bühne. Hier, in den „Characters", seinem ersten größeren literarisch-kritischen Versuch, hat er die erste Gelegenheit, sich über diesen Punkt zu äußern, Es ist jedoch sehr wohl möglich, daß die Lektüre der Schlegelschen Kritik über die Geistesprodukte der Franzosen, die fast den ganzen

---

[54]) Hazlitt, Ib., S. 129 f.
[55]) Vorl. II, S. 254.

zweiten Band einnimmt, Hazlitt bestimmt und beeinflußt hat. Oder vielleicht kannte Hazlitt bis dahin noch wenig von der französischen Literatur, er konnte sich also noch kein festes Urteil darüber erlauben und hat sich so von Schlegel seine Einstellung und Anschauung einreden lassen.

Die Schilderung des allgemeinen Eindrucks des „Sommernachtstraums" ist bei Hazlitt so wie bei Schlegel. Auch der Stil Hazlitts ähnelt dem Schlegels. Mondschein, Dämmerung, Tau, Frühlingsdüfte, Blumenbeete, Schmetterlinge sind die Elemente, die dieses Stück zusammensetzen[56]). Die Frische des Bildes, wo der Held des Stückes mit seiner Amazone und von dem lärmenden Jagdgefolge begleitet in den Wald sprengt, hebt Hazlitt übereinstimmend mit Schlegel hervor[57]).

Romeo und Julia.

In der Romeo- und Julia-Kritik von Hazlitt finden sich zwei Zitate aus Schlegel[58]), und zwar sind es Stellen, die das eigentliche Wesen und den innersten Gehalt des Stückes charakterisieren. Hazlitt sagt gleich zu Beginn seiner Kritik: „It has been said of Romeo and Juliet by a great critic that 'whatever is most intoxicating in the odour of a southern spring, languishing in the song of a nightingale, or voluptuous in the first opening of the rose, is to be found in this poem'. The description is true; and yet it does not answer to our idea of the play." Während Schlegel vor allem das Traurige, Schicksalsschwere, das die beiden jungen Liebenden in den Tod treibt, betont und Betrachtungen anstellt über den Gesamteindruck, den die Mischung der beiden gegensätzlichen Elemente, Liebe und Tod, im Zuschauer hervorruft, schreibt Hazlitt von der düsteren Seite dieses Stückes nur sehr wenig.

---

[56]) Schlegel, Ib. S. 123. — Hazlitt, Ib. S. 129 f.
[57]) Schlegel, Ib., S. 125. — Hazlitt, Ib., S. 132.
[58]) Schlegel hat in seiner Romeo und Julia-Kritik von 1796 die Gedanken, die Tieck einige Jahre vorher in seinem Kommentar über „Romeo und Julia" niedergelegt hatte, in breiterer und ausführlicherer Form wiedergegeben. Tieck ist also die eigentliche Quelle für Hazlitt und Schlegel. (Vergl. H. Lüdeke: Ludwig Tieck und das alte englische Theater, S. 77 f.).

Er sieht nur die Freuden, das Rosige in dem Liebeserlebnis beider. Das zweite Mal führt Hazlitt Schlegel an, nachdem er das Selbstgespräch Julias nach ihrer Verbindung mit Romeo zitiert und bemerkt hat, daß der „Family Shakespear", worunter er gewisse Shakespeare-Herausgeber und -Kritiker versteht, diese Stelle im Text zweifellos ausgestrichen haben würde. Hazlitt fügt hinzu, daß diese Art Kritiker nicht berücksichtigen, daß die Gefühle des Herzens, ohne Verkleidung, die Naturtriebe heiligen. Er sagt: „Without refinement themselves, they confound modesty with hypocrisy[59]). Not so the German critic, Schlegel. Speaking of Romeo and Juliet, he says, 'It was reserved for Shakespear to unite purity of heart and the glow of imagination, sweetness and dignity of manners and passionate violence, in one ideal picture.'" Diese Stelle war von Hazlitt schon in der „Edinburgh Review" angeführt. Dort wie auch hier fügt er zu Schlegels Zitat denselben eigenen Kommentar hinzu, nachdem er zuvor bemerkt hat, daß der Charakter der Julia von Schlegel nicht mißverstanden werden konnte: „It has nothing forward, nothing coy, nothing affected (in der Edinb. Rev. „coquettish") about it: — It is a pure effusion of nature." Hazlitt hat sich hier einmal wieder die „Edinburgh Review" hervorgeholt und die Stelle, die er als Reflexion zu Schlegels Kritik geschrieben hatte, kopiert. Hazlitt kannte die Kritik Schlegels „Ueber Shakespeares Romeo und Julia" nicht. Und doch finden wir in seiner Kritik einen Gedanken, der, ähnlich wie wir unten schon bemerkten, ganz im Sinne Schlegels ist. Hazlitt weist darauf hin, daß Romeos Leidenschaft für Julia nicht die erste Liebe ist. Romeo hatte vorher schon ein Liebesverhältnis mit Rosalinde. Shakespeare hat dieses geschickt eingeführt, gleichsam als „Ouverture zu der musikalischen Folge von Momenten", wie Schlegel sagt, und

[59]) In der Kritik über Shakespeares „Romeo und Julia", 1797, sagte Schlegel dasselbe, was Hazlitt hier vorbringt: „Ohne Rückhalt gesteht sie sich die ungeduldige Erwartung, womit sie am nächsten Abend ihrem Geliebten entgegensieht; denn sie fühlt, daß holde Weiblichkeit ihr auch in dem Augenblick des Taumels zur Seite stehen, und jede Gewährung heiligen wird." (Böckings Gesamtausgabe, Bd. 7, S. 79) Hazlitt hat diese Kritik Schlegels, die nicht in fremde Sprachen übersetzt worden ist, nicht gekannt. Beide Kritiker haben hier instinktiv das Gleiche empfunden.

durch diesen Kunstgriff wird das eigentliche Interesse des Stückes, die Liebe zwischen Romeo und Julia, nur noch mehr herausgehoben[60]). Noch einmal läßt Hazlitt Schlegel zu Worte kommen: „It has been ingeniously remarked among other proofs of skill in the contrivance of the fable, that the improbability of the main incident in the piece, the administering of the sleeping-potion, is softened and obviated from the beginning by the introduction of the Friar on his first appearance culling simples and descanting on their virtues "[61]). Die „other proofs" hatte Schlegel aber in der Romeo und Julia-Abhandlung niedergelegt. Hazlitt kannte sie nicht. Er nimmt jedoch an, daß auch diese Bemerkungen Schlegels „ingenious" sind, so sehr vertraut er Schlegel. Hazlitt hat somit fast alles in seiner Kritik angeführt, was Schlegel überhaupt gesagt hatte. Die Schlegelschen Worte sind in einige eigene Worte gekleidet. Seine Kritik ist nur eine etwas länger ausgezogene Kritik Schlegels.

König Lear.

In der König Lear-Kritik hat Hazlitt von Schlegel die Bemerkung, daß Shakespeare durch die Kombination von Gloucesters Schicksal mit dem von Lear den Eindruck noch erhöht hat. Die beiden Hauptteile greifen ineinander. Gloucester nimmt an Lears Schicksal teil, und wie dieser von seinen Töchtern betrogen, verlassen und ins Elend gebracht worden ist, so wird auch Gloucester von seinem Sohn Edmund gestürzt. Beide Fälle sind sich sehr ähnlich. Der Eindruck von Lears Elend würde allein schon erschütternd sein, aber durch die Verbindung von Gloucesters Untergang mit dem Lears ist der Eindruck gewaltig, riesenhaft[62]).

---

[60]) Schlegel, „Ueber Shakespeares Romeo und Julia, S. 77. Hazlitt, Ib., S. 148. — Zu bemerken ist hier, daß Shakespeare diesen „Kunstgriff" nicht selbst erfunden, sondern, wie alle Einzelheiten des Stückes, aus seiner Vorlage, Arthur Brookes, „Romeus and Juliet" (1567) übernommen hat. (Vergl. Keller, „Shakespeares Werke", 6. Teil, S. 82 f.)

[61]) Hazlitt, Ib. S. 148 f. — Schlegel, Ib. S. 139 f.

[62]) Schlegel, Ib., S. 165 f. — Hazlitt, Ib., S. 157, 171.

Auffallend ist in Hazlitts Kritik die Schreibung „Gloster" für das sonst in England gebräuchliche „Gloucester". An späteren Stellen[63]) schreibt Hazlitt wieder „Gloucester" und „Gloucestershire". Die phonetische Schreibung „Gloster" ist vielleicht auf die Schlegelsche Schreibweise zurückzuführen, wenn auch die Folio „Gloster", dieselbe Schreibung wie Schlegel, und Pope „Glo'ster" haben. Die Tatsiche, daß Hazlitt hier „Gloster" schreibt, während er später wieder die übliche Schreibung gebraucht, gibt jedenfalls zu denken.

Am Schluß seiner Lear-Interpretation kommt Hazlitt auf die Frage des „Happy Ending" zu sprechen. Er sagt: „Yet a happy ending has been contrived for this play, which is approved of by Dr. Johnson and condemned by Schlegel. A better authority than either, on any subject in which poetry and feeling are concerned, has given it in favour of Shakespear, in some remarks on the acting of Lear, with which we shall conclude this account." Das folgende Zitat stammt von Charles Lamb[64]). Lear konnte nicht mehr weiterleben und die Belohnung für alle seine Leiden empfangen und genießen, nachdem er die ganze Zeit hindurch gequält und gefoltert worden war. Für ihn gab es nur noch eine Erlösung, den Tod. Nach den Erfahrungen, die er gemacht, blieb für ihn nichts anderes übrig. Dieselben Gedanken finden sich schon bei Schlegel[65]), dessen Kritik doch viel früher ist als die von Lamb. Dieser wird wahrscheinlich auch den Gedanken von Schlegel übernommen haben, und Hazlitt zitiert hier, ohne daß er es will, indirekt Schlegel. Der Grund für die Bevorzugung der Lambschen Kritik ist leicht einzusehen. Man bedenke nur, daß Lamb Hazlitts einzigster Freund war, dem er, abgesehen von einer kleinen Entzweiung, sein Leben lang treu geblieben ist. Mit fast allen Zeitgenossen stand Hazlitt auf Kriegsfuß. Es entspricht ganz seinem polemischen Charakter, daß er sich mit seiner Umgebung nicht verstehen konnte. Bei einer Vergleichung der Kritik Schlegels mit Lamb sieht man sofort ein, daß Schlegel sich mindestens ebenso energisch für einen

[63]) Characters, S. 330, 225.
[64]) Theatralia, 2. Bd. vom „Reflector".
[65]) Schlegel, Ib. S. 167 f.

tragischen Ausgang des Stückes einsetzt wie Lamb. Es konnte eigentlich für Hazlitt kein Grund vorliegen, Lamb Schlegel, den er doch sonst immer zitiert hat, vorzuziehen. Nur rein persönliche Gründe haben hier Lamb das Vorrecht eingeräumt. Außerdem scheint Hazlitt es als ratsam erachtet zu haben, in dem Buche, das er seinem illustren Freunde widmete, diesen auch einmal zu Worte kommen zu lassen. Der Einfluß von Lamb auf Hazlitt ist sehr hoch angeschlagen worden. Coleridge nennt Hazlitts Shakespeare-Vorlesungen „out-and-out-imitations of Lamb"[66]). Wenn man Coleridge glauben würde, so würde die Widmung von Hazlitts „Characters" an Lamb geradezu komisch wirken. Ein Einfluß von Lamb ist sicher nicht abzustreiten, aber auch umgekehrt macht sich dieser Einfluß bemerkbar. Beide Freunde haben sich durch ihren lebenslangen Verkehr miteinander viel gegeben. Ein einseitiger Einfluß kann nicht vorliegen.

Heinrich IV.

Den größten Teil der Kritik über „Heinrich IV." nimmt bei Hazlitt naturgemäß die Falstaff-Figur ein. Schon 1777 war M. Morganns „Essay on the dramatic Character of Sir John Fallstaff" erschienen. Morgann will in seiner Abhandlung die bis dahin von den meisten Kunstrichtern geäußerte Meinung widerlegen, Falstaff sei ein Feigling. Das Ganze ist eine sehr langatmige Darstellung, die mehr einer juristischen Relation ähnelt als einer literarischen Kritik. Als Verteidiger Falstaffs holt Morgann alle kleinen Fingerzeige und Bemerkungen, die sich auf Falstaff beziehen, heran und bringt es fertig, sich daraus seinen Mann so zu formen, wie er ihn der Oeffentlichkeit vorstellen will, nicht als Feigling, sondern als einen von Natur aus tapfer veranlagten Helden. Einen großen Teil der Schilderung nehmen Stellen ein, wo der Verfasser sich vergegenwärtigt, daß er von seiner eigentlichen Fährte abgekommen sei, und daß er jetzt wieder zurückkehren müsse zum eigentlichen Thema „Is Fallstaff a coward?" Die Kritik ist trotz der Bedeutung, die sie in der Zeit ihres Erscheinens gehabt hat, nicht dazu angetan, auf andere Literaten Eindruck

[66]) Table Talk, Aug. 6, 1832.

zu machen. Auch wenn Hazlitt das Buch vielleicht einmal gelesen hat, so scheint es ihn doch unberührt gelassen zu haben. Er stimmt vielmehr in der Auffassung über Falstaff mit Schlegel überein. Falstaff ist ein Lügner, Aufschneider, Feigling und Fresser, der aber trotz aller dieser weniger löblichen Eigenschaften niemals unangenehm wirkt. Im Gegenteil, wir haben unseren Spaß an ihm. Stets für sich und sein körperliches Wohlbehagen besorgt, ist er weder boshaft noch tückisch. Er will nur seine Ruhe und Bequemlichkeit haben. Dabei besitzt er einen sehr beweglichen Verstand. Er ist immer lustig, aufgeräumt, immer in der Laune, derbe Witze zu machen und andere zum besten zu haben. Er macht sich lustig über andere Leute und versteht auch immer einen guten Scherz über sich selbst. Unbeholfen, plump, vollgefressen, wie er äußerlich ist, besitzt er eine meisterhafte Geistesgegenwart. Wenn er spürt, daß irgendwo die Luft nicht rein ist, wenn seine Witze keinen Beifall mehr erregen, so räumt er das Feld[67]).

Zu beachten ist noch der Stil Hazlitts, der hier eine auffallende Aehnlichkeit hat mit dem Schlegels. Es ist so, als ob Hazlitt Schlegel Satz für Satz wiedergegeben hätte, als ob er jeden Satz nur in eine etwas andere Form gegossen hätte. Man vergleiche z. B. folgende Stellen:

Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibungen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, usw. Falstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um sich her, die nacheinander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abentheuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder

Of the other prominent passages his account of his pretended resistance to the robbers, „who grew from four men in buckram into eleven" as the imagination of his own valour increased with his relating it, his getting off when the truth is discovered by pretending he knew the prince, the scene in which in the person of the old king he lectures the prince and gives himself a good character, the soliloquy on honour, and description of his new-raised recruits, his meeting with the chief

[67]) Schlegel, Ib., S. 196, 197, 198. Hazlitt, Ib. 190 ff.

abnimmt; wie beyde gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Falstaffs Betragen im Kriege; seine Rekruten-Aushebung, seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt: dies alles bildet eine Reihe eben so lustiger als fein charakteristischer Szenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele stattfinden konnten, wie dieses ist. (Ib. S. 198.).

justice, his abuse of the Prince and Poins, who overhears him, to Doll Tearshet, his reconciliation with Mrs. Quickly, who has arrested him for an old debt, and whom he persuades to pawn her plate to lend him ten pounds more, and the scenes with Shallow and Silence, are all inimitable. (Ib. S. 193 f.)

Würde man den Text von Hazlitt übersetzen und in Schlegels Kritik hineinschieben, so würde man nicht merken, daß dieser Teil von einem anderen Autor stammt. Die Art und Weise der Schilderung, die lange Aufzählung der verschiedenen Situationen mit einem Schlußsatz als Würdigung Shakespearescher Kunst, ist hier ganz gleich. Hier wird Hazlitt zu Schlegel.

Richard III.

In der Kritik über „Richard III." ist die Bemerkung Hazlitts über die Veränderungen, die Shakespeares Stücke, speziell „Richard III.", von englischen Dichtern und Regisseuren erfahren haben, im Einvernehmen mit Schlegels Auffassung über diese Art der Shakespeare-Aufführungen geschrieben. Ein direkter Einfluß braucht nicht vorzuliegen. Denn im Grunde dachten alle echten Romantiker über diesen Punkt gleich. Schlegel ist aber wiederum der erste, der sich gegen diesen Mißbrauch und diese Verunzierung der Shakespeareschen Stücke wendet, und die anderen, ihm folgenden Kritiker können durch ihn auf diesen Punkt wohl erst aufmerksam gemacht worden sein. Man verwirft jetzt energisch die Art der Verbesserungen, wie sie z. B. zur Zeit Drydens schon und in der Folgezeit üblich waren. Hazlitt rügt in seiner Kritik über Richard III." die Umarbeitung dieses Stückes von Cibber. Wohl

läßt er eine Beschneidung des Dramas gelten aus rein bühnentechnischen Gründen, und hierin hätte er auch von Schlegel keinen Widerspruch erfahren, aber er fügt hinzu: „The only rule, indeed, for altering Shakespear is to retrench certain passages which may be considered either as superfluous or obsolete, but not to add or transpose anything.“[69]) Schlegel hatte dasselbe gesagt: „Lege doch niemand Hand an Shakespeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern; es bestraft sich immer selbst.“[70]).

Ueber „Richard III.“ hatte Hazlitt schon bei Gelegenheit von „Macbeth“ gesprochen. Auf den Einfluß von Thomas Whately hatten wir dort bereits hingewiesen. Die Art der Whatelyschen Gegenüberstellung und Vergleichung von zwei Charakteren wendet Hazlitt auch bei seiner Kritik über „Heinrich VI.“ an. Hier macht er den ersten selbständigen, praktischen Gebrauch von dem, was er von Whately gelernt hat, indem er den Titelhelden des Stückes Richard II. gegenüberstellt. Beide Charaktere würden von einem gewöhnlichen Dichter vollständig zusammengeworfen worden sein, Shakespeare hat sie jedoch genau voneinander unterschieden[71]). Beide waren Könige, beide waren unglücklich. Beide haben aus Unfähigkeit, falschen Regierungsmaßnahmen und aus Schwäche ihre Kronen verloren, Richard II. aus vorsätzlichem, übertriebenen Mißbrauch seiner Gewalt, Heinrich aus Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit. Die Art und Weise, wie sie ihr Unglück ertragen, ist ganz den Ursachen entsprechend, durch die sie ihre Herrschaft verloren haben. Richard beklagt immer den Verlust der Krone, die er nie wird wiedergewinnen können, Heinrich bedauert nur, daß er jemals König gewesen ist, und ist froh, daß er seine Macht und damit auch seine Unruhe verloren hat. Richard ist lüstern, stolz, rachsüchtig, untröstlich im Unglück. Heinrich ist gutmütig, er kennt keine Eifersucht. Er möchte am liebsten seine Tage in

---

[69]) Ib., S. 231.
[70]) Ib., S. 153.
[71]) Es sind dieselben einleitenden Worte wie bei dem Vergleich von Richard III. und Macbeth, Dort hatte Hazlitt sie von Whately übernommen.

mönchischer Zurückgezogenheit und Betrachtung verbringen. Richard betrachtet die Macht als ein Mittel, seinem Stolz und seiner Prunksucht zu frönen. Für Heinrich ist die Macht ein Mittel, Gutes zu tun. Richard widersetzt sich der drohenden Gefahr des Verlustes seiner Krone, Heinrich läßt sie ruhig von seinem müden Haupte gleiten. Er sieht gleichsam wie bei einem Spiel unbeteiligt zu, wer von den Kämpfenden sein Königreich erhält. Auch das Ende ist bei beiden ganz verschieden. Richard ist in seiner Verzweiflung mutig. Er schlägt den Wärter, tötet zunächst noch zwei von seinen Mördern und stirbt mit Flüchen auf den Lippen, Heinrich stirbt ganz still, indem er noch seinem Mörder Gloucester verzeiht[72]).
Die Kritik über „Richard III." ist sonst mehr im Stile von Charles Lamb geschrieben. Es ist eine Theater-Kritik und eine Beurteilung von Kean in der Titelrolle, die mehr seinen Aufsätzen in „A View of the English Stage" ähnelt.

König Johann.

In der Kritik über „König Johann" sind wieder Schlegelsche Spuren bemerkbar. Das Stück ist sprachlich sehr schön ausstaffiert, die Ereignisse sind so pomphaft aufgemacht, daß dadurch das Unangenehme des Gegenstandes selbst abgeschwächt wird[73]). Die kurze Szene, wo Johann Hubert auffordert, seinen Nebenbuhler Arthur umzubringen, ist ein Meisterstück dramatischen Könnens. Johann spricht seinen Plan garnicht richtig aus, er selbst schaudert scheinbar vor diesem Verbrechen zurück. Als jedoch Hubert Arthur mit einem glühenden Stab blenden will, da würde das Mitleid mit dem unschuldigen Knaben fast zu groß, nur durch die kindlichen Reden Arthurs wird es in etwa gemildert[74]).

Wie es euch gefällt.

In der Kritik von „Wie es euch gefällt", einem pastoralen Drama, in dem es mehr auf das ankommt, was gesagt wird, als auf das, was getan wird[75]), ist Hazlitts Schilderung der all-

[72]) Hazlitt, Ib., S. 219 ff.
[73]) Schlegel, Ib., S. 189. — Hazlitt, Ib. S. 244.
[74]) Schlegel, Ib., S. 190 f. — Hazlitt, Ib. S. 245.
[75]) Schlegel, Ib., S. 117. — Hazlitt, Ib. S. 305.

gemeinen Stimmung der Szene des Stückes im Walde von Arden von Schlegel übernommen: Man glaubt, frische Waldluft zu atmen, man sieht immer eine saftig-grüne Landschaft, und in diesem Milieu finden wir Menschen versammelt, die sorglos unter grünen Bäumen liegen, nur dem Müßiggange nachgehen, keine Pflichten, keine Sorgen kennen. Alle Untugenden, Ehrgeiz, Neid, Streitsucht, sind zurückgelassen. Hier lebt man ganz zufrieden und glücklich. Nur die Liebe hat in ihrer Gesellschaft Eingang gefunden[76]). Touchstone, der Narr, ist nicht verliebt, aber er sucht sich absichtlich die häßlichste Dirne als Frau, um dadurch seiner Verachtung des äußeren Glanzes Ausdruck zu verleihen. Sein Benehmen ist die reinste Parodie auf alle Gefühle der Leidenschaft[77]).

Maß für Maß. Italienische Oper.

Ueber Schlegels Kritik von „Maß für Maß" hat Hazlitt nicht gerade günstig geurteilt. In „A View of the English Stage" sagt Hazlitt, nachdem er eine Stelle aus Schlegel zitiert hat: „This is, we confess, a very poor criticism on a very fine play; but we are not in the humour (even if we could) to write a better." Es folgen dann noch einige Bemerkungen, die sich schon in den „Characters" finden, in denen er Schlegel den Vorwurf macht, Lucio, Pompey und Master Froth „wretches" genannt zu haben. Noch an einer anderen Stelle in „A View of the English Stage", wo Hazlitt auf die „Italienische Oper" zu sprechen kommt, äußert er sich in ziemlich aggresivem Ton über Schlegel. Er zitiert wiederum zunächst Schlegels Darstellung von der „Italienischen Oper" und bemerkt: „The foregoing remarks give the best account we have seen of that splendid exhibition, the Italian Opera. These German critics can explain everything, and upon any given occasion, 'make the worse appear the better reason.'" Der letzte Satz steht zu dem ersten in einem geradezu unerklärlichen Gegensatz. Der Ton ist wirklich derartig schroff, daß

---

[76]) Schlegel, Ib., S. 118 f. — Hazlitt, Ib. S. 303 ff.
[77]) Schlegel, Ib., S. 119. — Hazlitt, Ib. S. 308.

ü. a. Herzfeld[78]) aus dieser Stelle und aus der von „Maß für Maß" sich das eigentliche Bild von Hazlitts Einstellung zu Schlegel gemacht hat. Er behauptet, daß Hazlitt sich „wesentlich polemisch" gegenüber Schlegel verhalten habe, daß er außerdem wegen seiner Unfähigkeit, eine bessere Kritik zu schreiben, nicht ernst zu nehmen sei. Ich erkläre mir diese Stellen hier anders. Herzfeld bemerkt ganz richtig, daß Hazlitt allzeit ein mürrischer Geselle gewesen ist, und gerade aus diesem Wesenszuge kann man sich diese offenbar feindlich gegen Schlegel gestimmten Stellen erklären. Ueberall hat Hazlitt Schlegel uneingeschränktes Lob zugestehen müssen. Wo er selbst in Schwierigkeiten geriet, mußte er sich auf Schlegel berufen. Er kann nicht von seinem „Lehrmeister" loskommen. Die „Italienische Oper" war Hazlitt ein verschlossenes Paradies. Er hat Zeit seines Lebens nichts davon verstanden, und gleichsam verärgert darüber, daß er nicht in der Lage ist, selbständig eine Kritik über dieses Gebiet zu schreiben, und daß er auch hier wieder Schlegel zu Rate ziehen muß, kommt es unwillkürlich aus ihm heraus: „These German critics can explain every thing!". Hazlitt hat sich hier die Arbeit ziemlich leicht gemacht. Mit einigen scharfen Worten geht er über die Schwierigkeiten hinweg.

Die zweifelhaften Stücke Shakespeares.

In seiner Kritik über die zweifelhaften Stücke Shakespeares macht er es nicht anders als in seiner Kritik über „Maß für Maß" und „Die Italienische Oper". Alle Schwierigkeiten werden dadurch aus dem Wege geräumt, daß er Schlegel zitiert: „We shall give for the satisfaction of the reader what the celebrated German critic, Schlegel, says on this subject, and then add a very few remarks of our own." Diese Bemerkungen fallen auch wirklich reichlich kurz aus. Allerdings ist das, was er sagt, eine Verbesserung von Schlegel. Wir hatten schon früher auf diesen Umstand hingewiesen. Hazlitt ist viel kühler und nüchterner urteilend als Schlegel,

[78]) „August Wilhelm Schlegel in seinen Beziehungen zu englischen Dichtern und Kritikern.", Archiv für neuere Sprachen und Literaturen, Bd. 139, S. 149 ff.

und es konnte ihm nicht schwer fallen, in der subjektiven Darstellung Schlegels manche schwachen Punkte zu entdecken. In der Beurteilung der zweifelhaften Stücke ist Schlegel außerdem unoriginell. Durch den Briefwechsel mit Ludwig Tieck ist er in seiner Auffassung über die zweifelhaften Stücke bestimmt worden. Tieck hatte Schlegel auch empfohlen, die sieben zweifelhaften Stücke seiner Shakespeare-Uebersetzung hinzuzufügen. Was Schlegel in seinen Vorlesungen sagt, stützt sich ganz auf Tieck, mit Ausnahme des einen Stückes „Sir John Oldcastle", das er im Gegensatz zu Tieck Shakespeare zudiktiert hat[79]). Hazlitt tritt mit seiner Auffassung also in erster Linie Tieck gegenüber, der 1811 mit seiner Verteidigung der zweifelhaften Stücke zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit getreten war. Die „Yorkshire Tragedy", die Schlegel unbedingt Shakespeare zugesprochen hatte, schreibt Hazlitt eher Heywood zu. Das Lob, das Schlegel den Stücken „Thomas, Lord Cromwell" und „Sir John Oldcastle" gegeben hatte, schränkt Hazlitt als „absolut übertrieben" ein. Diese Stücke haben nicht die geringsten Ansprüche, mit „Heinrich IV." und „Heinrich VIII." in einer Reihe zu marschieren. Hazlitt vermutet, daß Schlegel mit den Erzeugnissen der Zeitgenossen Shakespeares nicht vertraut genug war, sonst würde er seine Lobpreisung etwas eingeschränkt haben. Weiter sieht Hazlitt nicht ein, daß ein Freund Schlegels[80]) „The Puritan; or, the Widow of Watling Street"für Shakespeares Werk hält, das heißt, daß es absichtlich von Shakespeare im Stile von Ben Jonson geschrieben sei, wo doch dessen Stil dem Shakespeares genau entgegengesetzt war. „Locrine" und „The London Prodigal", wenn sie überhaupt von Shakespeare stammen, müssen in seiner Jugend verbrochen worden sein. „Arden of Feversham" ist nicht von Shakespeare, sondern von irgend einem seiner Zeitgenossen. „Im „Titus Andronicus" findet sich nur wenig, was Shakespeares würdig wäre. Das Stück hat einen ganz ausgeprägten Charakter. Es kann also kein erster, unvollkommener Versuch gewesen sein. Es kommen

[79]) Siehe H. Lüdeke, „Ludwig Tieck und das alte englische Theater", S. 106 f.

[80]) Ludwig Tieck ist gemeint.

einige schöne Stellen in dem Stücke vor, aber selbst diese können von irgend einem anderen stammen. Hazlitt glaubt in den Fehlern gegen die grammatischen Konstruktionen, verbunden mit gewöhnlichen (vulgar) Abkürzungen, die sonst in seinen Stücken nicht wieder vorkommen, einen Hauptgrund zu sehen, weshalb das Stück nicht von Shakespeare ist. Fast dasselbe ist mit „Perikles" der Fall. Hier kommt jedoch noch das stockende Versmaß hinzu. Es kommen in dem Stück, dessen Stoff übrigens weit hergeholt und absurd sei, einige Stellen vor, die auf Shakespeare schließen lassen könnten. Die gelungenen Szenen können aber auch Nachahmungen von irgend einem Zeitgenossen sein. Wenn Hazlitt auch in seiner Kritik über „Titus Andronicus" und teilweise auch in „Perikles" auf falsche Wege geraten ist, so hat er doch mit seiner Ansicht über die sieben zweifelhaften Stücke, die Schlegel unbedenklich Shakespeare zugesprochen hatte, eine wirkliche Verbesserung gegenüber Schlegel gebracht, und seine Auffassung über Shakespeares Autorschaft dieser Stücke ist im Großen und Ganzen auch die der heutigen Shakespeare-Forschung. Sir Sidney Lee hält z. B. Schlegels Gründe für Shakespeares Verfasserschaft der „Yorkshire Tragedy" für haltlos[81]). Zu Schlegels Begründung, die sieben Stücke seien deshalb von Shakespeare, weil sie schon zu seinen Lebzeiten unter Hinzusetzung seines Namens gedruckt seien, ist zu bemerken, daß doch bei dreien nur die Initialen W. S. auf dem Titelblatt standen, und daß diese den Namen Wentworth Smith andeuten können, dem sie schon von Malone vermutungsweise zugeschrieben wurden[82]) Schlegels Kritik über die zweifelhaften Stücke ist wohl der schwächste Punkt seiner Shakespeare-Vorlesungen. Er schätzte Shakespeares Zeitgenossen, die Kyd, Marlowe, Greene, Peele, Jonson, Heywood, zu tief ein. Er kannte diese Dichter zu wenig, und alles, was auch vielleicht nur einen Strich von Shakespeares Feder trägt, teilte er ihm gleich ganz zu. Kein anderer als Shakespeare konnte für ihn

[81]) Sir Sidney Lee: „A Life of William Shakespeare", S. 262.

[82]) Ib., S. 260 f. Anmerkung. — Vgl. R. Sachs: „Die Shakespeare zugeschriebenen zweifelhaften Stücke", 1892, Shakespeare-Jahrbuch 27, 135 ff.

der Verfasser sein. Man muß allerdings immer darauf hinweisen, daß Schlegel hier Tiecks Anschauungen vertritt.

Das Quellenstudium Shakespeares.

Werfen wir jetzt noch einen kurzen Ueberblick auf die Quellenstudien zu Shakespeare, um deren Verbreitung sich die Romantiker sehr verdient gemacht haben. Man liebte es, die alten Unterlagen hervorzuholen und diese mit den Werken Shakespeares zu vergleichen. Man suchte nach allen möglichen Adern, aus denen sich der gewaltige Strom gebildet haben konnte. Die gefundenen Quellen verglich man mit den Stücken, man stellte sie auch wohl daneben im Wortlaute, um deutlich die Verarbeitung des Stoffes für das Kunstwerk zu verfolgen. Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel und August Wilhelm Schlegel sprechen eindringliche Worte zur Empfehlung des Studiums der Quellen. „Nichts kann die tiefsinnige Kunst des Dichters und die schöpferische Kraft seines Genius in ein helleres Licht setzen, als wenn man den Stoff seiner Dichtungen, sei es nun wahre oder apokryphische Geschichte, Novelle, Feen- oder Zaubermärchen, Volkssage usw., mit dem vergleicht, was dieser poetische Alchymist daraus gemacht hat "[83]), sagt A. W. Schlegel. Es ist wahr, daß die Romantiker und unter ihnen besonders A. W. Schlegel in Deutschland die Shakespeare-Philologie erst begründet haben, und daß die späteren Forschungen teils auf sie zurückgehen, teils auch von ihnen angeregt wurden. Durch eine Abhandlung, wie die über „Romeo und Julia" von 1797, hat Schlegel das Beispiel gegeben für andere Arbeiten, z. B. Dowdens „Shakespeare, a critical study of his mind and art "[84]). Auf dem Gebiete der eigentlichen Quellenforschung zu Shakespeare konnten die Romantiker jedoch, unter ihnen auch August Wilhelm Schlegel, nicht überwältigend viel leisten. Den deutschen Romantikern standen auch wohl die notwendigen Unterlagen für eine erfolgreiche Quellenforschung nicht zur Verfügung.

---

[83]) Böckings Gesamtausgabe, Bd. 7, S. 288.
[84]) Vergl. Joachimi-Dege: Shakespeare-Probleme, S. 207.

Sie hatten, ebenso wie die englischen Romantiker, diese Quellen meistens schon aufgedeckt vor sich liegen. Durch Verbindung dieser Quellenangaben mit einer Betrachtung über Shakespeares Kunst haben sie allerdings anregend für die Shakespeare-Philologie gewirkt. Im Heranziehen des Quellenmaterials stützten sie sich aber auf Steevens und vor allem Malone, die vor dem eigentlichen Auftreten der Romantiker auf dem Gebiete des Quellenstudiums ja Unerreichtes geleistet hatten. A. W. Schlegel nennt auch diese beiden Vorbilder, und auf die Untersuchungen von Malone hauptsächlich stützt sich alles, was er in seinem Romeo- und Julia-Aufsatz über Shakespeares Quellen sagt. In seinen Vorlesungen kommt er nur ganz vereinzelt mit einigen kurzen Worten auf Shakespeares Quellen zu den betreffenden Stücken zu sprechen. William Hazlitt konnte von Schlegel in diesem Punkte nichts lernen. Sein Interesse konnte höchstens noch durch Schlegels Hinweise in seinen Vorlesungen verstärkt werden. Im übrigen geht auch er auf Malone zurück. Man hat hier also ein gemeinsames Vorbild anzunehmen, und Hazlitts Material für seine Bemerkungen über Shakespeares Quellen, wie z. B. bei dem Vergleich von „Troilus und Cressida" bei Chaucer und Shakespeare in seinen „Characters", wird man nicht bei Schlegel sondern bei Malone suchen müssen.

Rückblick.

Wenn man Hazlitts Shakespeare-Kritiken gelesen hat, so wird einem das häufige Zitieren und Zurückgreifen auf Schlegel aufgefallen sein. Hazlitt war in der Zeit, als er seine „Characters of Shakespear's Plays" verfaßte, noch verhältnismäßig unselbständig. „The critic had not 'got his hand in'", sagt Saintsbury[85]). Schlegels Vorlesungen, umfassend in der Darstellung der ganzen Literatur und der Weltbühne, und in einer Zeit erschienen, als in England im Vergleich zu Schlegels Kritik nur geringe Ansätze der neuen Schule bestanden, mußten Hazlitts volle Aufmerksamkeit gefangen nehmen. An dem Studium von Schlegels Vorlesungen konnte Hazlitt sein

[85]) „History of Criticism", Bd. III, S. 251.

kritisches Urteil schärfen und erweitern. Schlegel hat Hazlitt erst aus seiner Abgeschiedenheit und Versunkenheit aufgerüttelt und zur Aktivität ermuntert. Hazlitt versäumte jedoch nicht, seine Blicke auch auf vor ihm liegende, englische Arbeiten zu richten, und sich dort das Wertvollste, was er für seine Zwecke verwenden zu können glaubte, zusammenzusuchen. Hazlitt hat für Schlegel immer eine fast übertriebene Verehrung und Hochachtung gehabt. Schlegels Vorlesungen bedeuteten für ihn den Höhepunkt, der bis zu seiner Zeit in der Shakespeare-Kritik erreicht wurde. Mit seinem Lobe kargt er nicht. In der Februar-Nummer der „Edinburgh-Review" von 1816 und in seinen späteren Arbeiten macht er auf die Vortrefflichkeiten der Schlegelschen Kritik aufmerksam. Rückhaltlos verehrt und preist er Schlegel. Aber seine Begeisterung für ihn und seine dauernde Beschäftigung mit ihm führen unwillkürlich dazu, daß er sich in seinen eigenen Shakespeare-Vorlesungen, sowohl in den allgemeinen Bemerkungen über die Antike und Moderne oder über die Vernachlässigung der neuesten Literatur gegenüber der antiken als auch in den Schilderungen der einzelnen Stücke und der Hauptcharaktere oft krampfhaft an Schlegel hält. Er läßt sich von ihm zügeln und leiten. Seine Kritik stützt sich ganz auf seinen großen Zeitgenossen in Deutschland, nur da, wo dessen Schwächen in seinen Kritiken ganz offensichtlich zutage treten, ist er seinen eigenen Weg gegangen. An diesen Stellen bringt dann Hazlitt einen Fortschritt gegenüber Schlegel. Viele Dinge mußte er, der erst gegen Ende der romantischen Bewegung vor die Oeffentlichkeit trat, ganz anders sehen als Schlegel, der einer der eifrigsten Vorkämpfer gewesen war. In den Hauptpunkten aber ist er Schlegel gefolgt, und zwar gern und freiwillig. Er gehört zu den besten Schülern des deutschen Kritikers. Gegenüber Coleridge, der auch ganz zu Schlegels Schule gehört, der aber seinen Meister stets verleugnete, bekennt Hazlitt seine Zugehörigkeit. Er stellt sich ganz hinter seinen Lehrer und Führer Schlegel.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Georg Schnöckelborg, katholischer Konfession, am 11. September 1907, in Alfhausen bei Osnabrück als Sohn des Kaufmanns August Schnöckelborg und seiner Ehefrau Karoline, geb. Reilmann. Meinen ersten Unterricht erhielt ich auf der Volksschule in Alfhausen. Nach einem zweijährigen Besuch der Rektoratschule in Alfhausen kam ich zum Realgymnasium nach Quakenbrück. Ostern 1926 verließ ich die Anstalt mit dem Zeugnis der Reife. In den folgenden Semestern studierte ich Englisch, Französisch und Deutsch an den Universitäten Freiburg i. Br., München, Paris und Münster i. W. Während der großen Ferien 1928 war ich zu einem Studienaufenthalte drei Monate lang in London. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Brie, Heiss, Wilhelm, Witkop (Freiburg), Förster, Vossler, Lerch, von Kraus, Kutscher (München), Brunot, Legouis, Mornet, Strowsky, Le Breton, Chamard, Baldensperger, Pernot, Régnier (Paris), Keller, Wiese, Schwietering, Schwering (Münster). Außerdem nahm ich in Münster teil an den Vorlesungen und Uebungen der Herren Privatdozenten Heinermann, Schulte-Kemminghausen, Stefansky, und der Herren Lektoren Greving und Mason.

Ihnen allen sei hiermit mein Dank ausgesprochen für die Förderung meiner Studien, ganz besonders aber Herrn Professor Dr. Wolfgang Keller, der die Anregung zu dieser Arbeit gab und dieselbe während ihrer Abfassung jederzeit durch seinen Rat förderte.